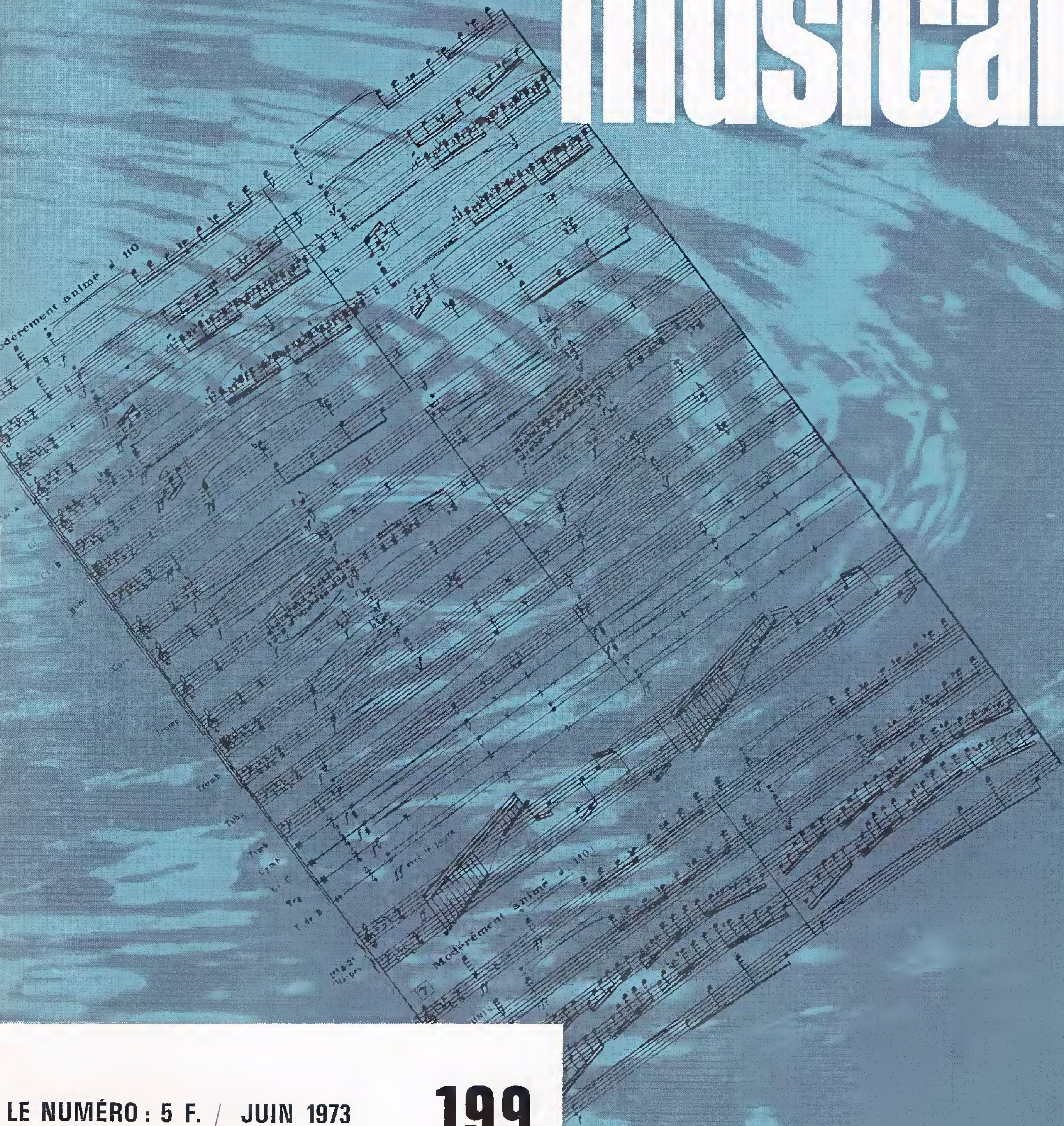
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / JUIN 1973

199

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS

La revue ne parait pas en août et septembre

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 7**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

28e Année — N° 199 JUIN 1973

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

par Jacqueline CRETEL
Professeur d'Education Musicale

Maurice EMMANUEL (1862-1938) :

SALAMINE

Salamine, tragédie lyrique en trois actes opus 21, dont le livret est une traduction des **Perses d'Eschyle** due à Théodore Reinach, fut composée par Maurice **Emmanuel** de 1921 à 1923 et orchestrée l'année suivante.

On sait le sujet des **Perses :** Xerxès, pour venger la défaite de son père Darius à Marathon, lance sur Athènes une armée de trois millions d'hommes et une armada de douze cents vaisseaux. C'est la fameuse bataille navale livrée dans le détroit de Salamine qui voit la destruction de la flotte perse grâce à la tactique du général grec Thémistocle. Xerxès, seul rescapé du désastre victime de son orgueil et de l'inexorable destin, va rendre compte de l'anéantissement de l'Asie et s'humilier devant son peuple.

C'est une œuvre où **Eschyle** montre un goût pour l'épopée et le lyrisme choral qui, d'ailleurs, n'entrave en rien la progression dramatique. Les sentiments y sont admirablement gradués et l'on va de l'inquiétude motivée par l'absence de nouvelles au désespoir délirant à l'arrivée du vaincu, en passant par la douleur au récit de la bataille, douleur dirigée à la fois vers le repentir et la colère par l'intervention de l'ombre de Darius. Cette gradation est appuyée par une grande logique dans la succession des épisodes. Ainsi, toute scène de faits (récit du messager, récit de Xerxès) est annoncée ou interprétée par une scène de signification religieuse. Toute la pièce, d'ailleurs, est plongée dans une atmosphère spirituelle et ce sont des éléments comme le songe de la Reine et son présage, l'évocation de Darius et sa prédiction qui font rebondir l'action. Les personnages ne sont pas des individus mais de purs symboles, annonciateurs de victimes des décrets des Dieux.

Tout cela est admirablement mis en lumière par Maurice **Emmanuel,** dans une œuvre respectueuse des proportions et de l'art dramatique d'Eschyle mais qui donne cependant aux protagonistes un caractère plus humain. **Salamine,** ouvrage pénétré d'art antique dans l'esprit comme dans les moyens qui y sont mis en œuvre, n'est ni un pastiche archaïsant ni un essai de reconstitution et se présente comme une tragédie lyrique française contemporaine. En effet, il eut été vain de restituer les éléments d'une esthétique si éloignée des préoccupations et de la sensibilité modernes. Du reste, l'auteur précise bien, dans l'avertissement de sa partition, que « si d'imprévues découvertes nous rendaient possible l'exécution exacte d'une tragédie d'Eschyle, nous serions bien empêchés d'en comprendre le sens " harmonique " ».

Le livret de **Salamine** est donc une traduction des **Perses,** fidèle au sens du texte dont elle adopte même certaines images, mais s'en éloignant par la forme. En effet, elle se présente en Alexandrins rimés dont les traits essentiels sont diamétralement opposés à ceux du vers grec, lequel se caractérise par l'indifférence de la place de l'accent et par un rythme uniquement fondée sur la succession de syllabes longues et brèves. Il n'est pas douteux que Maurice **Emmanuel** en fut gêné et qu'il se serait davantage accommodé d'une prose à la rythmique souple, bien plus proche de la manière grecque. Il a cependant cherché à retrouver et à traduire musicalement, au-delà des rimes de son collaborateur, la fluidité du vers grec et le souffle dramatique qui anime les **Perses.**

Notre dessein n'est pas de nous livrer ici à une analyse détaillée de cette œuvre, analyse qui pourrait faire l'objet d'un travail de grandes dimensions, mais d'essayer de mettre en relief ce qui en constitue la profonde originalité.

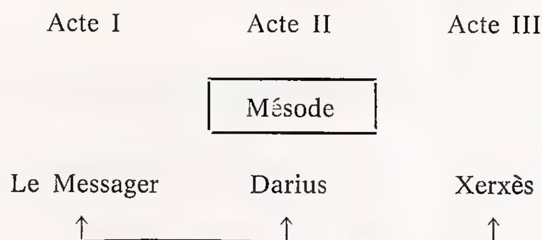
C'est avant tout au niveau de la structure (organisation interne et thématique) et à celui du langage que l'ouvrage nous apparaît d'une conception neuve.

« A la répétition, à la succession, à la construction épodique, à la construction mésodique (symétrique), toutes les compositions peuvent se ramener » (1). Ainsi s'exprime Maurice Emmanuel dans un chapitre consacré à la musique grecque antique de son ouvrage **Histoire de la langue musicale.** Ces différents modes de construction formelle sont utilisés dans **Salamine,** où ils coexistent avec le plus parfait équilibre. **Emmanuel** se montre en cela le digne héritier de son modèle car on sait combien les nobles architectures et les savantes constructions étaient chères à Eschyle. Ce dernier affectionnait les formes symétriques, particulièrement aptes à rendre toute la grandeur d'une œuvre à caractère épique et religieux comme **Les Perses.**

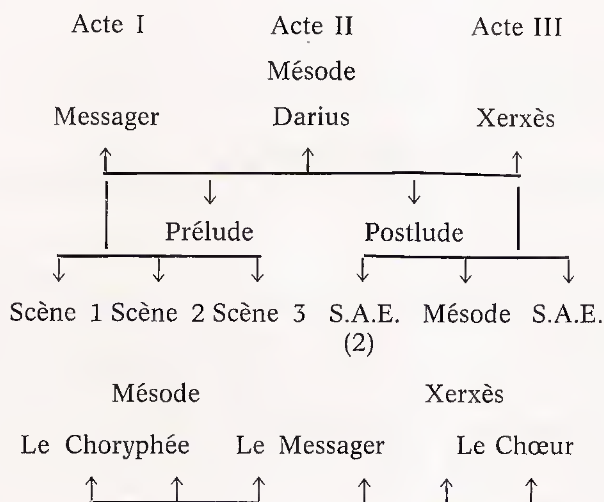
Le plan de construction symétrique implique une section centrale (ou **mésode**) qui pouvait être dans le drame antique, soit une déclamation parlée sur accompagnement instrumental, soit un récitatif chanté. On trouve dans **Salamine,** non une symétrie rigoureuse, mais des éléments de symétrie à plusieurs niveaux. Ainsi, l'œuvre est divisée en trois actes d'inégale durée. Le premier et le troisième, beaucoup plus longs que le deuxième (le troisième lui-même plus court que le premier a subi de sérieuses coupures), sont symétriques sinon par la taille, du moins par le contenu. Cette coupe se trouve justifiée pour la raison suivante : les actes I et III voient évoluer les deux protagonistes essentiels de cette tragédie : le messager (dont le récit est copieux) et Xerxès (aux prises avec le chœur en un long et douloureux dialogue). Personnages de chair et d'os, ils représentent l'action, le combat, en un mot l'épo-

(1) Histoire de la langue musicale, 2 vol. Paris 1911 2/1928.

pée, et leurs rôles successifs sont largement séparés par l'intervention au second acte de l'ombre de Darius sur un récitatif chanté, épisode lourd de sens religieux.



Chacun des actes présente dans sa structure des éléments de symétrie, en particulier le premier qui apparaît comme un vaste portique et au cours duquel s'accumule le fluide dramatique qui va commencer d'opérer partiellement au récit du messager. Le dispositif énoncé plus haut s'y reproduit à petite échelle et l'on a une courte scène à caractère religieux (songe de la Reine Atossa) qu'encadrent deux scènes à caractère épique (considérations du Choryphée et du chœur, et récit du messager). Les éléments de construction mésodique sont plus rares dans les actes II et III, et la structure interne des scènes ne se réfère pas au type symétrique. Schématiquement, le plan mésodique de l'œuvre se ramène à ceci :



Un autre procédé dont **Emmanuel** fait usage dans **Salamine** se rattache aussi bien à la répétition qu'à la succession mentionnées plus haut.

On sait que dans l'Antiquité grecque, les trois arts, musique, poésie et danse étaient étroitement mêlés. Cette fusion se réalisait dans la tragédie, sur le plan de la structure, grâce au principe des strophes, destinées au chœur et associées par paires, parfois suivies d'une conclusion appelée Epode. L'Antistrophe se présentait comme une réplique musicale et orchestique de la strophe avec un texte différent ; et le tragédien grec, soucieux d'unité, maintenait ainsi dans son œuvre un facteur de permanence. Maurice **Emmanuel** adopte cet élément, mais repensé et adapté aux exigences d'une esthétique moderne. Il s'en explique en ces termes dans une lettre adressée le 11 décembre 1923 à Jacques Rouché (dédicataire de l'œuvre et alors directeur de l'Opéra de Paris) : « Je n'ai pu me contenter d'appliquer ici le procédé antique qui consiste à répéter dans l'antistrophe la musique de la strophe... J'ai conservé l'étroite association mais j'ai varié les moyens de la produire. En un mot, j'ai voulu que partout l'A. rappelât la S. mais ne fut que rarement sa répétition pure et simple. » Ce parti se manifeste notamment par l'intervention des solistes détachés du chœur et l'infinie variété des effectifs vocaux.

L'équilibre de l'œuvre étant assuré par la construction à caractère symétrique, l'unité est réalisée grâce à la succession des strophes et antistrophes confiées au chœur qui ponctuent le drame. La division par scènes nous apparaît donc sinon superflue du moins symbolique, dans la mesure où toute la structure interne s'ordonne autour de ce principe fondamental.

Signalons enfin, dans le troisième acte, un dernier principe d'ordre structural, à savoir, l'opposition d'une homme et d'une foule considérée comme un personnage collectif. Ce fait est sans précédent dans l'histoire du théâtre lyrique et il se révèle ici d'une extrême efficacité dramatique. « On cite souvent **Boris Godounov** comme exemple d'un drame lyrique où le peuple est un personnage à part entière. Mais on ne le voit jamais affronté directement à Boris. Il n'y a pas vraiment conflit entre un individu et une masse » (3). Dans **Salamine,** on voit le chœur, c'est-à-dire la foule, au paroxysme de la colère harceler Xerxès et le poursuivre à travers la scène.
1971.

La thématique, telle que la conçoit Maurice **Emmanuel** dans **Salamine,** tire sa nouveauté et son originalité du fait qu'elle ne détermine pas, ou très peu, le développement musical de l'œuvre. Le thème, vigoureusement dessiné tant par le rythme que par le contour mélodique, y apparaît épisodiquement mais ne nourrit pas la polyphonie comme le fait le leitmotiv chez **Wagner** par exemple. Il a parfois une valeur symbolique et se modifie selon les exigences de la situation dramatique, comme chez **Debussy** où sa qualité significative varie selon les fluctuations psychologiques. Les thèmes sont peu nombreux dans **Salamine** et ils le paraissent d'autant moins que, seules, deux d'entre eux ont une valeur thématique réelle, due à la fréquence de leur apparition et à l'importance de leur rôle. Les autres, à caractère plus ou moins anecdotique, se réduisent à la fonction de motifs. Cette relative simplicité dans la thématique se trouve évidemment justifiée par le sujet traité. Nous sommes loin des subtiles mouvances d'un drame psychologique comme **Pelléas et Mélisande,** où la musique a pour mission de suggérer le secret élan des cœurs et l'agitation des âmes. Il s'agit ici d'une épopée guerrière, œuvre tout d'une pièce, où la mise en présence de deux peuples qui s'affrontent sous le regard

(2) Strophe - Antistrophe - Epode.

(3) Propos tenus par Henri BARRAUD. France-Culture. 13 déc. 1971.

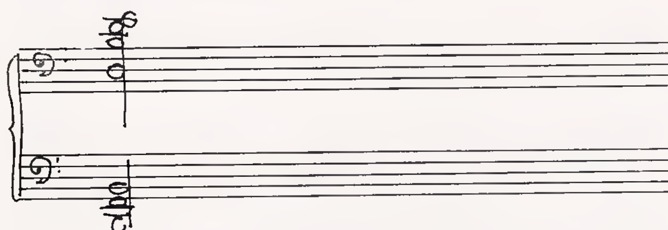
des Dieux exige un langage plus robuste, voire même stylisé.

Le thème I, le plus fréquemment entendu dans **Salamine** avec le thème II, évoque le peuple perse, puissance mue par un désir de vengeance.



Il se caractérise par une quarte augmentée insistante qui affirme le mode de Fa appelé hypolydien de hypermajeur, mode barbare par excellence, et par un rythme incisif et saccadé nommé iambe (une brève, une longue : U —) dans la métrique grecque.

Le thème II, véritable leitmotiv, prend ici un aspect cher à Wagner : l'accord.

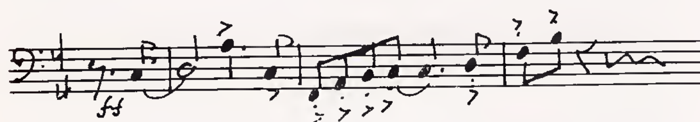


Il n'a aucune fonction tonale et son appartenance à un mode déterminé est équivoque. Accord à la sonorité inquiétante, il est le symbole des puissances divines et du destin inexorable. Les notes qui le composent sont issues du thème II dont l'ampleur et la noblesse sont dignes du roi Darius qu'il symbolise.



C'est la citation du début d'un hymne delphique dont la première phrase à 5/4 nous propose un péon crétique, mètre disposé par dix unités. Le lien étroit qui unit ces deux thèmes II et II' prend toute sa signification si l'on considère que Darius, incarnation de la suprême sagesse, est assimilé aux puissances divines et se situe par là hors du temps. L'ambiguïté modale de l'accord II' se trouve ainsi justifiée par cette notion d'intemporalité.

Le thème III, qui évoque la ruée des barbares sur la Grèce, apparaît dès le début de l'ouverture. Il sera utilisé essentiellement dans celle-ci et dans la première scène de l'acte I.



Il est en mode de ré et emprunte à l'hypolydien la dureté de sa quarte augmentée. Sa carrure rythmique et l'élan dynamique donné par la double croche initiale lui confèrent un caractère farouche.

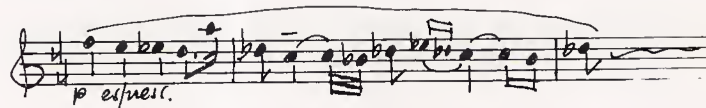
Le thème IV, qui sonne curieusement à nos oreilles, n'est entendu intégralement qu'à trois reprises dans la partition : une première fois dans l'ouverture (où il traduit les gémissements des blessés) et par 2 fois, dans la déploration finale du troisième acte, lors des lamentations du chœur et de Xerxès. Il est précédé d'une courte cellule mélodique qui affirme son mode.



C'est le fameux mode de Mysie (4), sur lequel est chanté l'air de deuil de l'Asie, échelle hexaphone assez complexe qui semble appartenir au genre enharmonique et au genre néochromatique.

Les trois motifs qui vont suivre sont les moins entendus de l'ouvrage, et sont donc purement épisodiques.

Le motif V exprime l'inquiétude de la reine Atossa, mère de Xerxès. Il ne se rattache à aucune échelle modale précise et son chromatisme correspond simplement au sentiment d'angoisse douloureuse qui anime le personnage.



Le motif VI est celui sur lequel la reine fait une entrée solennelle sur la scène :



Nous avons ici un véritable 5/4 et non pas 3/4 plus 2/4 car la phrase musicale prend son essor sur le cinquième temps. Le rythme en est fondé sur le Bacchius, pied de cinq temps en métrique. La présence d'une tonalité affirmée, LA bémol mineur mélodique ascendant, est rare dans cette œuvre résolument modale et elle correspond précisément aux interventions de la reine. A la manière d'Alban Berg qui, dans **Wozzeck,** réserve la tonalité aux points culminants dramatiques au sein d'un contexte atonal, Emmanuel la pratique afin de mettre en valeur la tendresse et la féminité dans un ouvrage où la force virile et le combat prédominent.

Le motif VII, ne figure que dans l'ouverture où il symbolise la Grèce raffinée face à la rudesse perse.



(4) Province qui se situe à l'emplacement de la Turquie actuelle.

D'un contour mélodique élégant et d'un rythme souple, il est en mode de MI, mode Dorien de la haute époque.

Cette brève étude permet de dégager les traits essentiels de la structure de **Salamine.** Celle-ci s'ordonne autour d'un principe cher aux tragiques grecs, strophes et antistrophes, procédé qui assure la continuité et la progression dramatique au sein d'une architecture équilibrée grâce aux nombreux éléments de symétrie. Le discours musical n'y est jamais entravé par une thématique pesante, mais judicieusement ponctuée par des motifs d'une grande richesse qui s'imposent d'emblée à la mémoire.

Le langage dont use Maurice Emmanuel tire sa substance et son infinie variété de multiples sources. Mais c'est avant tout en musicien épris d'Art vivant et non en érudit que le compositeur s'est penché sur les modes hindous ou la rythmique grecque antique par exemple. réhabilitant du même coup tout un vocabulaire ignoré des uns ou boudé par d'autres.

Le répertoire modal auquel a fait appel l'auteur de **Salamine** est pratiquement illimité et il ne peut être question de le réduire en catégories. La modalité est conçue par M. Emmanuel sous un double aspect : mélodique et fonctionnel, comme chez d'autres compositeurs l'harmonie apparaît successive et simultanée.

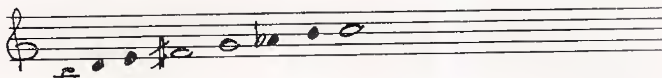
Le drame met en présence deux peuples qui s'affrontent. Comment les opposer musicalement mieux qu'en attribuant des idiomes propres à chacun d'eux ? Aux Grecs, les modes traditionnels, surtout ceux de MI et de LA, aux Perses, les modes chromatiques orientaux. Le système modal hindou est de beaucoup le plus riche car il renferme à lui seul toutes les formes diatoniques et chromatiques de la modalité antique. Il repose sur des tétracordes limités par des sons fixes à l'intérieur desquels les sons mobiles peuvent avoir plusieurs intonations différentes.

Exemple d'un dispositif possible : il en résulte 36 échelles distinctes, dans la mesure où les quatre degrés mobiles



sont successivement un à un, deux à deux, etc., naturels, diesés, bémolisés. On obtient 36 autres échelles en déplaçant par exemple un des degrés fixes.

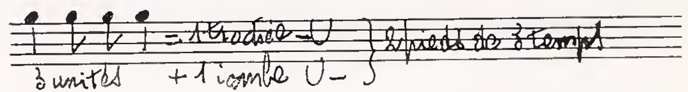
Autre dispositif possible : Les hindous se contentent (!) de ces 72 modes. M. Emmanuel fait usage de ces échelles

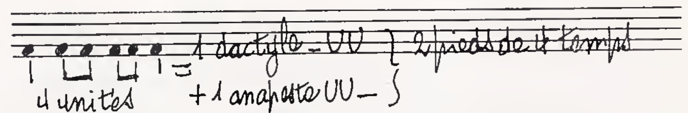


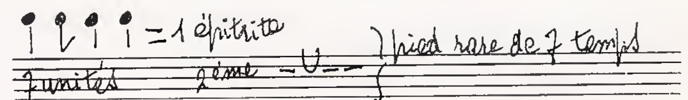
dans **Salamine** en les imbriquant parfois entre elles ou en les mêlant à des modes typiquement grecs, sans que le style n'ait jamais à souffrir de disparité ou d'un exotisme de mauvais aloi. A tous ces modes dont le caractère commun est de demeurer heptaphones, le compositeur ajoute des échelles pentaphones. Il n'en néglige pas pour autant les moyens d'expressions traditionnels tels que le chromatisme par insertion de degrès surajoutés, c'est-à-dire notre gamme chromatique à douze sons, et la tonalité. A la modulation modale, il adjoint la modulation tonale, obtenant ainsi un langage complexe mais non ésotérique d'une profonde originalité. Ce langage n'apparaît à aucun moment de la partition comme une juxtaposition arbitraire d'éléments disparates ; d'une grande cohésion, il concourt à une mise en valeur du texte et de l'atmosphère du drame.

La rythmique de l'œuvre est en grande partie fondée sur la métrique en honneur dans la poésie grecque antique. D'une grande souplesse, elle s'affranchit de la barre de mesure grâce à la mobilité des cellules qui s'agencent à partir d'une durée élémentaire et indivisible.

Voici quelques exemples de rythmes-types, utilisés dans **Salamine :**







Emmanuel a donc employé ces rythmes-types familiers aux tragiques grecs et notamment les plus caractéristiques parmi ceux utilisés par Eschyle dans **Les Perses.** En voici un exemple : à la fin du premier acte, après le récit du messager le Choryphée puis le chœur vont exprimer l'accablement et le désespoir du peuple perse. Le thème II' prenant ici toute sa signification, est énoncé aux cuivres sur un rythme pesant qui traduit bien l'implacable décret des Dieux, et qui se trouve dans **Les Perses** à cet endroit précis.



La rythmique de Salamine, se caractérise par une liberté totale et une remarquable diversité. Les figures rythmiques sans cesse renouvelées, les changements de mesure fréquents, les superpositions rythmiques attestent cette variété. A cet enrichissement du langage, s'ajoute un souci constant d'adapter les moyens d'expression aux différentes situations du drame. Maurice Emmanuel, comme l'affirme Georges **Migot,** fut bien le maître es-rythmes entre tous les musiciens de son temps.

PRÉPARATION AU CONCOURS CENTRALISÉ DE PÉDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

(Instruments ORFF et Flûte à bec)

par Aline PENDLETON
et Pierre DOURY

Le concours de février 1973 était le 4e concours centralisé destiné à nommer, dans les Conservatoires Régionaux, Nationaux et Agréés, des spécialistes de Pédagogie Musicale Active.

Les concours précédents (1967-1970) avaient eu lieu dans les villes qui créèrent les premiers postes : Reims, Le Mans, Lyon, Grenoble.

La préparation au concours comprend 3 disciplines :

— la Pédagogie Musicale Active ;
— la formation de l'oreille ;
— la Flûte à bec.

Nous exposerons en un autre article, peut-être, notre conception de la Flûte à bec, dont l'enseignement fut, dès 1966, confié à des professeurs hautement spécialisés ; afin de conférer à cet instrument les lettres de noblesse qu'il mérite.

Nous consacrons cet article-ci aux deux premiers volets de notre entreprise :

— la pédagogie musicale active ;
— la formation de l'oreille

enseigné une fois par semaine au C.E.S. de Jeunes Filles, avenue Wagram à Paris.

Notre collaboration est née d'un souci commun de rénover profondément le contact des enfants et des adolescents avec la Musique, à **toutes** les étapes de l'apprentissage musical.

I. — **Pédagogie musicale active et créative** par Aline PENDLETON.

La formation pédagogique m'a paru devoir être répartie sur quatre plans.

1° **l'enseignement musical direct** à transmettre dans les classes d'initiation, y compris les notions d'Harmonie et de Contrepoint nécessaire à la polyphonie ;

2° la présentation d'œuvres musicales par **disques,** en liaison avec l'histoire de la musique ;

3° le lien avec ce qui reste valable du **solfège** traditionnel (écriture et lecture, déchiffrage, analyse des faits musicaux) ;

4° la **Psycho-Pédagogie** (son historique et ses applications actuelles).

J'ai dû également, lors de week-end ou de petites vacances, compléter les cours à mon domicile faute de pouvoir obtenir au collège la disposition des locaux vacants.

En dehors du cours hebdomadaire, la formation professionnelle est assurée dans les **stages,** au cours desquels on approfondit alternativement l'une ou l'autre des disciplines suivantes :

— technique de percussion ;
— culture vocale ;
— expression corporelle ;
— direction ;
— entraînement à la communication.

En 1972 deux options instrumentales ont été ajoutées :

— guitare d'accompagnement ;
— harpe celtique.

1°) Initiation musicale active :

Au stade de l'initiation, nous avons choisi de mettre la **sensibilité** de l'enfant en contact **direct** avec la **Musique,** en lui offrant l'opportunité de réaliser des exécutions vocales et instrumentales simples, qui répondent à son besoin fondamental d'action, d'expression, d'invention, et en écartant les opérations intellectuelles qui glacent son élan.

« Au commencement était le **Rythme.** »

La vie rythmique conditionne notre physiologie (pulsation cardiaque-respiration), ainsi que la gestique, liée aux concepts de spatialisation, latéralisation, indépendance, coordination.

Il est bien connu que l'enfant éprouve le besoin de se libérer par le **mouvement** et de s'affirmer par la **parole,** et qu'il accepte, dans cette optique, d'ordonner ses gestes, ses pas et ses impulsions pour s'adonner aux jeux, danses, chants et activités collectives qu'il aime.

« Rythmiser » ces activités l'aidera à équilibrer sa vie relationnelle en général, et sa vie musicale en particulier.

Aussi l'aspirant-professeur est-il invité, en premier lieu, à monter avec les élèves qui lui sont confiés le jour du concours, des **séquences** rythmiques, réalisées d'abord corporellement :

— frappement de mains et de pieds (Estampies du Moyen-Age) ;

— parlé rythmé (dramatisation plutôt que récitation) ;
— quelques mouvements sur un ostinato rythmique ;

le tout suivant des **étapes** progressives :
— imitation (1er mode d'acquisition de tout langage) ;
— « question-réponse » (avec amorce d'improvisation dans la réponse) ;
— canon rythmique (développement de l'attention auditive, de la mémoire et de l'écoute polyphonique).

Les séquences s'inscrivent dans des **cadres** dont on fait prendre conscience à l'enfant :
— soit pour le **phrasé** (carrure classique ou phrases de longueurs irrégulières) ;
— soit sous la **Forme :**
  — forme binaire des Suites de Danses du XVIIIe siècle ;
  — forme A.B.A. (Da capo) ;
  — forme rondo (refrain appris, couplets improvisés) ;
  toutes ces formes étant issues de la **Chanson dansée.**

Le débit rythmique est scandé par une « **pulsation** » (humaine plutôt que métronomique) et l'élan vital apparaît dans la **dynamique** (tension-détente, contrastes, nuances...).

Ces premières séquences rythmiques doivent être saisies **globalement** et reproduites avec **précision,** sans analyse préalable, afin de privilégier **l'imprégnation.**

On « engrange » des matériaux ; le calcul « métrique » viendra plus tard.

Elles sont immédiatement transposées aux **percussions** (peaux tendues, bois, métaux), qui confèrent à la réalisation l'intérêt nouveau du **timbre.**

Enfin le candidat fait aboutir la **pratique rythmique** à la découverte des premières **valeurs** (noires, croches) et à l'esquisse de leur notation.

Si nous analysons cette technique d'imprégnation, nous voyons qu'elle est basée sur

L'ECOUTE ACTVE

personnelle et mutuelle.

Lorsqu'on greffe la **Mélodie** sur le rythme, **l'écoute** prend une acuité grandissante :
— réaction aux intervalles, registres, timbres ;
— dépistage de fautes (discipline très utilisée dans la formation des chefs d'orchestre).

Elle s'articulera avec les exercices **d'intonation,** par le développement de **l'audition intérieure.**

Le candidat-professeur, placé devant un groupe d'élèves qu'il ne connaît pas, propose un premier fragment-test d'écoute ; en fonction des résultats de ce test, il improvise une brève **dictée,** découpée suivant les phrases musicales, plutôt que par le couperet de la barre de mesure.

Toute cette première partie de l'épreuve pédagogique — rythme, dictée active, intonation — tire ses éléments du **chant folklorique** choisi par le Jury pour être appris à deux voix aux enfants.

Il s'agit d'un des deux chants que le candidat avait été invité à **harmoniser,** préalablement.

La 2e voix est un **Contrepoint** assez simple et naturel pour être assimilé en quelques minutes.

Dire que notre **harmonisation** reste dans le domaine tonal et modal « élémentaire » n'implique aucun sens péjoratif. La basse oscille entre 2 ou 3 degrés d'un des **six** modes construits sur les notes naturelles, et non entre les deux seuls piliers du **tyran UT.** Le fa dièse et le si bémol sont introduits rapidement.

On facilite la mise en place du chant harmonisé en ébauchant la prise de conscience de la **Forme** et la représentation graphique des premières réalités musicales **vécues.**

L'accompagnement est confié aux **percussions mélodiques.** Tous les enfants attendent avec impatience le moment où leur coup de baguette « magique » éveillera à la vie sonore l'instrument qu'ils devinent être leur complice et leur ami.

Nous entrons ainsi, même un jour de concours, dans le domaine de la « **Pédagogie Heureuse » ;** (ce fait ne manque pas de frapper les observateurs).

Il appartient au jeune professeur de n'en jamais sortir.

Le candidat ne dispose pas d'assez de temps pour donner à **l'improvisation** le rôle privilégié qui lui reviendra en cours d'étude. Il peut l'amorcer :

— dans la recherche du rythme intrinsèque d'un texte poétique et sa mélodisation ;

— dans les « réponses » aux questions rythmiques ou mélodiques posées par l'animateur ;

— dans les couplets de Rondo.

II. — Présentation d'œuvres par disques.

Le deuxième volet de la Pédagogie active concerne la présentation d'œuvres musicales par **disques.**

Dix titres sont proposés, un ou deux mois avant la date du concours, aux candidats inscrits ; chacun d'eux tire au sort l'œuvre qu'il aura à présenter.

Nous avions choisi, les étudiants et moi-même, pour 1972-73, le thème de **la Danse.** Sur 20 disques suggérés à la Commission des concours, les 10 suivants ont été retenus :

1° **Moyen Age, XIV et XVe siècles.** — Basses danses, Estampies, Ducties et Pavanes.

2° **XVI et XVIIe siècles.** — Danses de Claude **Gervaise** et **Attaingnant** Michel **Praetorius** et Samuel **Scheidt.**

3° **XVIIIe siècle.** — Suites d'orchestre n° 2 et 3 de J.-S. **Bach.**

4° **Rameau.** — Suite en mi (Rigaudons et Tambourins).

5° **Mozart.** — Danses, Contredanses et Allemandes.

6° **XIXe siècle.** — Récital **Chopin,** Polonaise héroïque, 1 Mazurka, 1 Valse.

7° **XXe siècle, Ravel.** — Ma Mère l'Oye (Pavane) et Boléro.

8° **Prokofieff.** — Symphonie classique (Gavotte).

9° **Bartok.** — Suite de danses (1923).

10° **Stravinsky.** — L'Oiseau de Feu.

Le thème de la **Danse** a suscité un très vif intérêt chez les participants :

— la Danse est au cœur de la vie musicale, dans son cheminement historique et dans le rapport entre art populaire et Musique dite savante ;

— la richesse de ses manifestations nous ressource constamment au jaillissement même de la dynamique créative, écartant de notre démarche pédagogique le piège de spéculations intellectuelles.

Des « rondels » de carole,

— aux 3 couples « binaire-ternaire »,
  — basse danse, Tourdion, au XVe siècle ;
  — Pavane, gaillarde, au XVIe siècle ;
  — Allemande, Courante, au XVIIe siècle ;

— nous sommes arrivées aux **Suites** de 4 danses (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) du XVIIIe siècle et à leur mariage avec les danses populaires des provinces françaises ;

— puis aux apports étrangers du XIXe siècle ;

— pour aboutir aux Ballets du XXe siècle et aux œuvres symphoniques inspirées par la Danse.

Les enfants sont vivement touchés par la dynamique du rythme aussi est-il intéressant de leur faire sentir la filiation (ressemblance et renouveau) :

— de la Pavane de Th. Arbeau à celle de Ravel ;

— des Rigaudons de Rameau à celui de Ravel ;

— des Polonaises et Gavottes de Bach à celles de Chopin et de Prokofieff ;

— du menuet de Lulli à ceux des sonates et symphonies classiques, débouchant dans le scherzo de Beethoven et des romantiques, et de leur révéler :
  — J.-S. Bach accueillant les danses françaises,
  — Debussy renouant avec Rameau,
  — Ravel, musicien de la Danse, renouant avec Couperin.

III. — Lien avec le Solfège.

Pour cette discipline je me permets de renvoyer le lecteur au Rapport sur le « **Laboratoire-Solfège »** que l'Education Musicale a bien voulu publier dans le numéro 194 de janvier 1973.

IV. — La Psycho-Pédagogie.

Les adeptes de la Pédagogie musicale active et moi-même tenons à mettre en lumière le **lien fondamental** qui existe entre notre optique « active » et les recherches faites par les grands pédagogues au cours des siècles.

En effet nous ne prétendons pas « révolutionner » le monde, mais bien nous rattacher aux recherches passées et contemporaines concernant l'enseignement **général,** pour explorer — dans le domaine **musical** — ces pistes qui font de la Pédagogie à la fois un **Art** et une **Science.**

Nous citons ici brièvement les auteurs au programme :

— Antiquité : **Platon,** disciple de **Socrate.**

— XVIe siècle : Montaigne - Rabelais.

— XVIIe siècle : Locke - Vivès - Comenius.

— XVIIIe siècle : Rousseau.

— du XVIIᵉ siècle à nos jours : la Pédagogie Jésuite.

— aux XIXᵉ et XXᵉ siècles, a surgi une floraison de recherches pédagogiques :
  — à Munich : **Kerchensteiner** (1854-1932) ;
  — aux U.S.A. : **John Dewey** (1859-1952) et sa fameuse formule, si proche de la nôtre, « learning by doing » ;
  — en Italie : **Maria Montessori** (1870-1952) ;
  — en Belgique : **Docteur Decroly** (1871-1932) ;
  — à Genève : **Ed. Claparède** (1873-1940) (Institut J.-J. Rousseau).

Au programme, maintenant, nous envisageons d'étudier :

— Alain ;

— Jean Piaget ;

— Freinet ;

— Carl Rogers ;

— Ivan Ilich.

Nous restons ouverts à toutes les suggestions, nos cours étant axés sur la recherche en commun et non sur un enseignement magistral.

Conclusion :

Nous nous permettons d'évoquer, pour conclure, l'étude du Maître Jacques Chailley sur les « niveaux psychologiques dans l'assimilation du langage musical » (Festschrift Walter Wiora, Bärenreiter 1967), et de nous inquiéter avec lui du « progressif et continuel glissement de la musique **active** à la musique **passive** ».

Dans les civilisations primitives l'homme n'écoute pas la musique des autres : la musique n'exite pour lui que s'il la **fait,** ou du moins s'il y **participe** par un acte de son corps, d'où l'importance de la danse.

Dans la civilisation du XXᵉ siècle l'homme se contentera de la subir passivement.

... Or « la formation du sens musical est-elle la même selon que l'on **pratique** la musique ou qu'on se borne à l'écouter »...

Evidemment non : la **pratique** de la Musique permet d' « atteindre au niveau d'assimilation maximum et de virtualités **actives** ».

Notre recherche pédagogique tend donc vers la **musique « active »** par la **pratique** vocale et instrumentale directe, dès le plus jeune âge, et dès que possible par une **écoute analytique** des œuvres des Maîtres, qui permet de **re-vivre** la genèse et la construction de ces œuvres.

Ainsi que l'a dit Wallon : « Seul l'acte conduit à la pensée, qui ramène à l'acte. »

(à suivre)

par Jean-Marie THIL
Professeur d'Education Musicale

ALEXANDRE BORODINE (1834-1887) :

Dans les steppes de l'Asie centrale

Enregistrements :

Le seul catalogue général en indique douze. Beaucoup de versions valables parmi lesquelles il semble difficile d'en conseiller une.

Toutefois, vu la durée relativement courte de l'œuvre, 10 mn environ, elle est toujours couplée :

— soit avec d'autres œuvres de Borodine lui-même ;

— soit avec des œuvres du groupe des cinq ;

— soit avec d'autres poèmes symphoniques.

Le choix de l'enregistrement dépendra donc très souvent, non seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi de celles qui l'accompagnent sur le même disque.

Partition :

En partition d'orchestre : Eulenbourg n° 833.

Toutes les références de pages, mesures, lettres-repères, etc., mentionnées dans l'analyse qui va suivre se rapportent à la partition ci-dessus indiquée.

Biographie de Borodine :

On ne reviendra pas sur les détails de la vie et de l'œuvre du compositeur, ils sont largement diffusés dans de nombreux ouvrages spécialisés.

Toutefois nous pourrons arrêter notre attention sur les quatre points suivants :

— « l'amateur » Borodine qui étudie la musique en autodidacte, la considérant comme un passe-temps agréable, ses recherches scientifiques primant tout. « Composer est pour moi un repos, une récréation qui me détourne de mon labeur ». Ceci explique, bien sûr, l'importance modeste de sa production ;

— l'origine asiatique de Borodine : qui explique sa réelle facilité d'exploiter à la fois des thèmes russes et orientaux ;

— ses solides connaissances « occidentales » : faites au cours de ses études scientifiques en Europe et qui lui permettent d'écrire et de développer des œuvres orchestrales (ce qui n'était pas le cas de Moussorgsky par exemple) ;

— enfin son appartenance au célèbre groupe des cinq, la « Mogoutchaïa Koutchka » ou « le puissant petit pas » ; qui fait naître une réelle musique nationale russe en puisant son inspiration dans le riche folklore du pays.

L'œuvre :

Composée en 1880 à l'occasion du 25e anniversaire de l'accession au trône du tsar Alexandre II, Borodine rend un hommage royal à celui qui a su unifier fraternellement toutes ses provinces même lointaines (en l'occurrence celles d'Asie centrale) autour de la Russie. Par la suite, le compositeur dédiera son œuvre au « docteur Franz Liszt », témoignant ainsi sa profonde admiration au créateur du poème symphonique.

La forme : le poème symphonique :

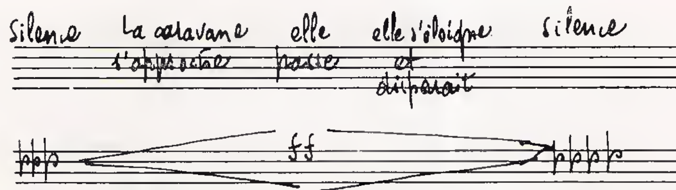
D'emblée, Borodine oriente notre imagination et précise ses intentions en nous fournissant l'argument de son œuvre. Ainsi, avant même d'aborder la partition proprement dite, nous pouvons en lire le programme : « Dans le silence des steppes sablonneuses de l'Asie centrale retentit le premier refrain d'une chanson paisible russe. On entend aussi les sons mélancoliques des chants de l'Orient ; on entend le pas des chevaux et des chameaux qui s'approchent. Une caravane escortée par des soldats russes, traverse l'immense désert, continue son long voyage sans crainte, s'abandonnant avec confiance à la garde de la force guerrière russe. La caravane s'avance toujours. Les chants des Russes et ceux des indigènes se confondent dans la même harmonie, leurs refrains se font entendre longtemps dans le désert et finissent par se perdre dans le lointain. »

Charpente de l'œuvre :

A cette simple lecture, le contenu de l'œuvre qui va suivre se dessine déjà : un désert traversé par une caravane d'indigènes orientaux entourés d'une garde russe. Le décor est donc campé et l'observateur (Borodine) écoute : le lourd silence des steppes est bientôt rompu par les bruits très sourds d'une caravane qui apparait dans le lointain ; peu à peu, celle-ci se précise à notre vue et à notre oreille ; ses bruits s'enflent ; maintenant elle passe devant nous ; nous l'observons de près et nous entendons nettement ses chants ; puis elle s'éloigne, s'estompant lentement pour disparaître enfin dans le lointain.

Nous sommes donc déjà en présence du premier élément musical : l'œuvre qui débute dans un quasi-silence voit la lente approche de la caravane se mouvoir en un long crescendo qui aboutira à un fortissimo impressionnant ; puis en s'éloignant, faire place à un long decrescendo qui s'éteindra peu à peu avec les dernières poussières soulevées par les chevaux.

L'œuvre peut donc se résumer en un soufflet :



Est-il besoin de préciser que cette succession très simple de nuances n'est pas une innovation en matière de musique descriptive, puisque six années plus tôt, en 1874, Moussorgsky résuma l'un de ses « tableaux », le Byldo, en ce même soufflet où nous voyions un vieux chariot polonais à grandes roues avancer lourdement et péniblement dans un chemin boueux. Et par la suite, Claude Debussy utilisera le même schéme pour décrire le défilé d'une fanfare dans son deuxième nocturne pour orchestre (fêtes).

Eléments thématiques :

Mais revenons à notre poème symphonique dont la charpente musicale maintenant définie va s'étoffer d'éléments thématiques descriptifs. Ces thèmes quels sont-ils ? Tout d'abord les deux personnages en présence détermineront deux thèmes : celui des soldats russes et celui des indigènes orientaux. D'autre part, la description du décor nécessitera l'utilisation de deux autres thèmes : l'un pour camper notre steppe, l'autre pour décrire le mouvement général du déplacement de la caravane.

Ces quatre thèmes vont donc apparaître sur notre soufflet ; mais dans quel ordre ? Cet ordre est en fait extrêmement logique comme on peut le constater :

1°) En premier lieu bien sûr, « le silence des steppes », donc le paysage, cette vaste étendue monotone et vide qui s'étend jusqu'à cet horizon fixe et qu'on ne peut atteindre. Borodine révèle une part de son génie inventif en choisissant pour thème... une seule note, sans accord pour renforcer l'impression de vide, note tenue longuement et avec insistance pour bien montrer que cet horizon est en fait le seul élément paysagesque s'offrant à la vue. Cette note, le « Mi » (thème 1) qui se doublera d'un « La » par la suite, constitue presque une perpétuelle pédale de dominante qui ne disparaîtra que pendant le fortissimo, au moment où le regard, attiré par le passage de la caravane, oubliera d'observer cette vaste étendue désertique pour s'attarder longuement sur les personnages défilant juste sous les yeux.

2°) Le paysage étant décrit, la caravane arrive au loin, « escortée par les soldats russes ». Il est bien évident que, cette escorte entourant la caravane, les personnages vus en premier lieu (ainsi qu'en dernier lieu) seront les soldats ; et très logiquement, ce thème (2), admirable mélodie chantante puisée dans la musique populaire, s'entendra juste après le « Mi » du début et clôturera l'œuvre en s'achevant sur ce même « Mi ».

3°) Dans ce paysage viennent d'apparaître des cavaliers russes ; ils s'approchent et laissent alors entrevoir entre leurs rangs, la présence d'une caravane qu'on ne distingue pas encore très bien. Mais s'impose déjà le déhanchement régulier des chameaux, leur démarche lente et rythmée. C'est alors qu'apparaît le thème (3) de la caravane, en pizzicato aux cordes graves, marquant les temps en noires et les contre-temps en croches à l'octave ; il est d'ailleurs intéressant de constater que dans chaque mesure de ce thème, le temps fort sert d'appogiature au temps faible.

4°) Enfin, cette caravane se précisant, on imagine nettement les indigènes orientaux dont le chant (thème 4), dans la chaude sonorité du cor anglais, s'élève en une mélodie sinueuse et mélancolique, se déplaçant par mouvements conjoints dans un ambitus très restreint avec des formules rythmiques particulièrement riches et variées.

Ces quatre thèmes, facilement reconnaissables, apparaîtront tour à tour au cours de l'œuvre. On ne s'attardera donc pas sur cette alternance, mais l'on pourra toutefois noter que les chants des russes et des indigènes, longuement distincts et séparés, apparaîtront simultanément vers la fin de l'œuvre (mes. 193), « se confondant dans la même harmonie », unissant leurs voix pour symboliser la confiance mutuelle des deux peuples en une solide union fraternelle.

Utilisation pédagogique de cette analyse :

Ces thèmes étant maintenant précis et ordonnancés dans l'œuvre, on possède déjà l'essentiel du « matériel » utilisé par Borodine. Le professeur qui présentera cette œuvre dans une classe de 1er cycle pourra limiter son étude à ce qui précède, les enfants s'attachant facilement à une description sonore précise se basant sur des phrases et éléments musicaux. Par contre, pour une analyse plus approfondie, principalement destinée à des élèves de second cycle et surtout de terminale, on pourra faire appel à l'analyse, plus détaillée qui suit, partition en main, bien entendu.

L'œuvre :

En la mineur, puis en la majeur (mes. 175), à 2/4, écrite pour grand orchestre symphonique :

— Bois : 2 flûtes, 1 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes (en la), 2 bassons ;

— Cuivres : 4 cors (en Fa), 2 trompettes (en Fa), 3 trombones ;
— Percussion : 2 timbales en Do-Mi, puis La-Fa dièse ;
— Cordes : quintette traditionnel.

Plan de l'œuvre :

L'œuvre se résume en 7 parties distinctes :

1°) Exposition des thèmes : présentation de tous les éléments (p. 1).

2°) Transition : retour au paysage (p. 5 mes. 72).

3°) Présentation des soldats russes (p. 7 lettre B).

4°) Transition : retour au paysage (p. 11 mes. 140).

5°) Présentation des indigènes de l'Orient (p. 13 lettre E).

6°) Présentation simultanée des personnages : russes et indigènes (p. 16 mes. 193).

7°) Conclusion sur le thème russe (p. 20 lettre G).

Analyse détaillée :

1°) **Exposition :** les 4 éléments thématiques sont présentés successivement et dans l'ordre précisé plus haut. Le crescendo débute dès la première mesure où le Mi, donné aux 2 pupitres de violons apparaît d'abord avec un soliste (mes. 1), puis 2 (mes. 5), puis 3 (mes. 16), puis 4 (mes. 28), puis tutti (lettre A). Ce Mi des cordes est renforcé par des Mi aux bois : flûte (mes. 2) puis hautbois (mes. 4) ; cette succession de timbres renforce le crescendo, la sonorité du hautbois étant plus intense que celle de la flûte, surtout dans ce registre. Alors entre la clarinette (mes. 5), dont le timbre s'impose encore davantage, pour nous donner le thème des Russes, thème répété (mes. 17) en Do Majeur où nous l'entendons au cor, le premier cuivre à apparaître qui poursuivra ce « crescendo de timbres ». Nous arrivons ainsi (mes. 28) à l'entrée du thème rythmique (n° 3) où apparaissent les premières basses, créant ainsi un « crescendo de registre » (les contrebasses n'entrant qu'avec la seconde partie). Ce thème constitue également la première apparition d'un élément rythmique, rythme renforcé par les bois qui dialoguent entre eux sur le Mi déjà doublé d'un La, chaque mesure marquant une nouvelle entrée ; cette alternance de timbres crée un balancement supplémentaire propre à accentuer l'effet du thème rythmique. Enfin, le chromatisme sinueux de cette phrase prépare admirablement l'apparition du thème des indigènes (4) en habituant notre oreille à ses souples arabesques qui ne nous surprendront pas lorsque le cor anglais se fera entendre pour la première fois. Avec ce quatrième thème, nous entendrons pour la première fois des éléments non thématiques servant uniquement à l'harmonie (clarinettes), car jusqu'ici toutes les notes placées sur la partition se rapportaient aux thèmes principaux. Ce chant oriental (mes. 44), assez long, relancé par une petite variante (mes. 54) puis répété (mes. 63) se déroule sur un Mi de violons et cor ainsi que sur une pédale de tonique aux cordes graves sur le rythme du thème 3.

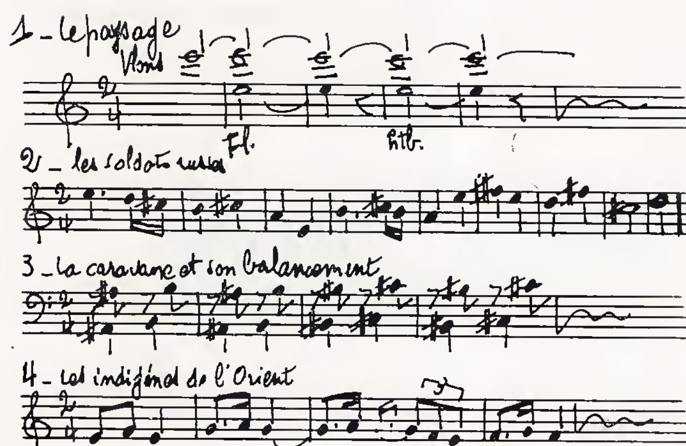
2°) **Transition (mes. 72) :** Maintenant que tout nous a été présenté, l'observateur se laisse bercer par la vision de l'ensemble, cette caravane qui se balance au rythme des chameaux dans cette immensité désertique. Ainsi seuls les thèmes 1 et 3 sont exploités dans cette courte partie, le Mi se doublant d'un La et le thème rythmique retrouvant sa sinuosité chromatique, amplifié par l'entrée des contrebasses.

3°) **Présentation des soldats russes (lettre B) :** Cette partie se base exclusivement sur les thèmes russe et rythmique (2 et 3), le regard de l'observateur se fixant sur la caravane et bien entendu sur les personnages les mieux visibles ; cette partie qui débute p. pour aboutir à ff marque donc l'approche de la caravane presque jusqu'à nous et assure ainsi la plus grande partie du développement du crescendo. On serait tenté, de prime abord d'intituler cette partie : « Développement du thème russe » ; ce serait en fait une erreur car ce thème ne variera jamais et sera simplement répété à plusieurs reprises. Ainsi il apparaîtra au début à la clarinette qui le répétera 2 fois en Do Majeur sur le thème rythmique modifié dans sa mélodie et donné par les violoncelles, contrebasses et 2e basson ; puis il sera donné aux cors également à 2 reprises mais en Mi bémol majeur sur le rythme donné aux cordes graves et 3e trombone au passage, on notera que l'ordre clarinette-cor a déjà été entendu pour ce thème dans la première partie, mais cette fois il est amplifié, la phrase étant jouée 2 fois par chaque instrument et par 2 cors. Après cette quadruple exposition, nous voyons une courte mesure de transition (mes. 122) où nous n'entendons qu'un sol non harmonisé, médiante et dernière note du thème en Mi bémol précédent et dominante du ton de Do majeur qui va suivre ; cette mesure de repos en quelque sorte nous prépare au tutti orchestral.

Ce tutti (lettre D) verra la disparition du thème rythmique pour ne voir que le chant russe. Celui-ci apparaîtra sous sa forme normale en homophonie à tous les bois et aux violoncelles ; les parties supérieures de violons et altos se contenteront de marteler en croches les notes principales et accents du thème, le 1er trombone les imitant en tenues. Enfin, les cors, trompettes et timbales tiendront sur le même rythme, une pédale de tonique. Tout cet ensemble, comme de juste sera répété une seconde fois (mes. 131), terminant sur un Mi, dominante du ton suivant, La Majeur.

4° **Transition (mes. 140) :** Comme dans la seconde partie, l'observateur veut nous redonner une impression d'ensemble après nous avoir longuement décrit la garde militaire russe. Ainsi des thèmes évoquant paysage et caravane vont reparaître seuls, mais nettement amplifiés, bien sûr, par rapport à la seconde partie.

Tout d'abord le Mi sera donné à tous les cuivres ainsi qu'aux bois aigus ; le thème rythmique ensuite,



retournant sa mélodie d'origine apparaîtra à toutes les cordes doublées par les bois graves. Cet ensemble se modifiera à la fin, clarinettes et violons 1 abandonnant le thème rythmique pour le Mi ; enfin notons aux contrebasses, la division sur 4 mesures, les unes en pizzicato donnant le « La rythmique », les autres en tenues à l'archet donnant le « La » doublant le Mi du paysage.

5°) **Présentation des indigènes de l'Orient : (lettre E) :** Après nous être précédemment attardés sur les soldats, Borodine laisse admirer ces asiatiques aux mœurs colorées et pleines de chaleur. Leur magnifique chant que nous n'avons plus entendu depuis la première partie, va maintenant être présenté à plusieurs reprises, accompagné par les éléments thématiques de la partie précédente. Ainsi, ce thème présenté au cor anglais (comme dans l'exposition du début) mais amplifié par une doublure des violoncelles sera ensuite donné aux violons 1 et 2 réunis, puis aux altos et violoncelles. Le thème rythmique apparaîtra aux contrebasses 1 et violons 2 puis aux cors, alors que les « Mi et La » seront aux violons 1 et contrebasses 2, puis aux hautbois et cor anglais (La uniquement) pour finir, toujours sur le La mais sans contrebasses à tous les violons et bassons. Ainsi, les 3 éléments thématiques présentés ici passent successivement dans tous les registres et par tous les timbres, cuivres exceptés ; par là, Borodine montre ces indigènes sous tous leurs aspects et nous prouve ainsi la richesse de ces thèmes qui peuvent s'adapter à n'importe quelle tessiture, à n'importe quel timbre et qui réussissent également à s'assembler parfaitement dans tous les sens. Par cette construction particulière, Borodine évite le développement thématique pur qui, même réussi, aurait peut-être moins d'impact sur l'auditoire que cette magnifique palette orchestrale ; d'ailleurs la simplicité, à la fois du sujet et de l'intention de l'œuvre se prêtent admirablement à cette technique d'écriture.

6°) **Présentation de toute la caravane (mes. 193) :** A présent, nous connaissons très bien les personnages, ainsi que le décor dans lequel ils évoluent ; mais Borodine, voulant dédier son œuvre au tsar et symboliser à travers elle cette union fraternelle de toutes les provinces de Russie, va unifier les chants des deux peuples présentés en une unique et parfaite harmonie. Par ailleurs, les 4 thèmes, après avoir été présentés isolément, puis groupés par 2 et par 3, vont maintenant être donnés tous les 4 ensembles, créant ainsi, après les crescendos d'intensité, de timbre et de tessiture, une sorte de crescendo thématique. Et là encore, tous ces thèmes passeront par toutes les tessitures et tous les timbres, avant d'aborder déjà le decrescendo, la caravane étant passée et s'éloignant peu-à-peu.

Ainsi, dans un premier temps verrons-nous, en La majeur, le chant russe au hautbois, mourir sur un Mi doublé aux flûtes et clarinettes, pendant que les violons puis violoncelles donneront le chant oriental.

Dans un second temps ensuite (lettre F), tutti orchestral avec le thème russe aigu aux flûtes et violons, le thème oriental grave aux cors et bassons, l'ensemble soutenu par le rythme du thème de la caravane aux cordes graves et timbales.

Dans un dernier temps enfin (mes. 219), Borodine inverse le tout, donnant le thème russe dans le grave aux altos, violoncelles et cor anglais, le thème oriental dans l'aigu aux flûtes et violons, le rythme aux contrebasses divisées et le Mi aux 3e cor et 1er basson.

7°) **Conclusion (lettre G) :** Et déjà, la caravane s'éloigne et se perd dans le lointain, cachée par l'arrière-garde russe ; ainsi notre decrescendo va s'accentuer pour mourir, avec des bribes du thème russe, sur le Mi, la steppe étant à nouveau immensément déserte.

29/357 →

EPREUVES BACCALAUREAT

« L'Education Musicale » publie régulièrement les textes des épreuves des divers examens et concours (C.A.E.M. - Baccalauréat option A 6 - etc.).

Parce que cela rendrait grand service à vous tous, amis lecteurs, qui souvent les avez réclamés, elle serait heureuse de publier également les textes de l'EPREUVE FACULTATIVE du Baccalauréat.

Veuillez, s'il vous plait, nous faire tenir le plus rapidement possibles les textes des dictées musicales, du solfège et des questions posées en histoire de la musique à la Session du Baccalauréat 1973.

Merci d'avance.

BENVENUTO CELLINI : PERSÉE ET MEDUSE (*)

par Michel GUIOMAR

Reconnaissant précédemment les voies que Berlioz, rêvant son œuvre, s'y masquant et défiant même l'auditeur, avait suivies pour sa solitude, nous avons ressenti, à propos des deux premières, — complexité d'un **espace sonore** scénique, lui-même créateur d'**espace musical** psychologique, intérieur à l'œuvre —, l'insistance à s'y croiser d'une troisième voie, signe d'une cohérence interne plus forte que le refus apparent d'unité qui s'y accuse trop volontiers : l'**ambiguité** d'un **espace dramaturgique** total qui nous sollicite maintenant :

3. — Un monde **d'ambivalence, d'ambiguité, d'équivoque** des phénomènes musicaux, littéraires, scéniques, une action dialectique d'inconciliables, dont nous avions annoncé les aspects, tensions créées par ces dualismes antagonistes entre le tragique et le burlesque, le dramatique et le bouffon, la Mort et la Fête, entre les significations contradictoires du texte musical et du texte littéraire, ou enfin au sein même du rôle exact de certains personnages, devenus des Doubles :

A. — Le même moment de l'œuvre porte à la fois le tragique et le comique, refusant la vérité de l'un ou de l'autre, masquant la priorité réelle des catégories, ou la succession de celle-ci est trop fréquente, brutale et sans transition, ou enfin la transition elle même déroute.

Rappelons déjà une affinité : l'affiche de la première représentation de 1838 et celle de 1972 portent la seule mention **d'Opéra** mais une partition, contemporaine de Berlioz, précise **opera semi seria,** claire intention et nette analogie avec le **dramma giocoso** de **Don Giovanni.** Toute la critique devrait se rappeler cette intention pour ne pas égarer ses jugements et pour attendre le vrai climat. L'alliance des inconciliables, de la Fête et de la Mort, qui s'écoute dans l'œuvre de Mozart, règne ici aussi, encore plus masquée dans une priorité inversée, et source plus discontinue d'un refus de cohérence immédiate : Ainsi rappelerions-nous de nombreuses dispersions d'intérêts et d'intrigues, déjà évoquées. Nous y avons déjà reconnu dans les mêmes scènes non seulement une alternance fréquente, mais une juxtaposition de personnages bouffes et sérieux, et plus encore, l'alliance de ces caractères en un même personnage, et enfin, l'équivoque même de signification d'un air, d'un chœur ou d'une scène entière. Ce qui s'impose est l'imbrication musicale dont la Fête se dévaste en drame, le drame chavire dans le burlesque et le burlesque accède à nouveau au dramatique.

Chaque fois même que le lyrisme, le passionnel risque d'être envahissant, Berlioz rompt brutalement : La passion et le burlesque s'enchaînent dans le trio du 1er tableau, depuis l'entrée de Fieramosca jusqu'à la fin. En un précieux moment du duo d'amour de Teresa et de Cellini, immobilisés, en suspens sur l'inquiétude d'une séparation envisagée, sur la fin d'une strophe, apparaît Fieramosca. Son entrée, encombrée d'un énorme bouquet de fleurs, rompt le lyrisme, si totalement qu'on ne sait plus s'il faut s'irriter de l'intrusion, accueillir l'à propos qui vient faire la rupture, s'amuser du bouffon ou s'inquiéter de sa force dispersante et menaçante ; on voit entrer dans l'ombre un fantoche qui semble marcher en pointillé. La phrase, elle-même en absolue discordance, qui ouvre son rôle sur le plus ridicule des aphorismes (« ce n'est pas en forçant les grilles, en jetant bas portes, verrous, que l'on gagne le cœur des filles, mais en marchant à pas de loups ») suit, dans sa diction, fidèle à sa sotte certitude, la ponctuation

* Voir l'**Education musicale**, n° 192-194 et 196-198.

1 Cellini. Andante – et 2/ (Teresa)
mon â-me doit – per-dre l'es-poir
Fieramosca (sur la pointe des pieds.)
ce n'est pas en for-çant les
grilles En je-tant bas portes, verrous que l'on ga-gne
(ad libitum)
le cœur des filles Mais en marchant à pas de
Teresa.
Las votre a-mour, votre a-mour – n'est
Fieram.
loups

des pas **(ex. 1)**. Eclipse cruelle du lyrisme de l'aveu passionné de Benvenuto, la perturbation est grande avant que la reprise exacte de l'air par Teresa n'en fasse comprendre le sens de véritable parenthèse et d'incidente musicale **(ex. 2)**. L'admirable est en effet que cette intrusion initiale permet paradoxalement au chant de renaître dans une manière de naturelle spontanéité qui reprend la note finale de Fieramosca et restitue intact le lyrisme premier (1). Fait important : la discontinuité du moment qui donne naissance aux éléments du trio signifie tout de suite que nous écouterons ce trio mais à la fois aussi l'opposition d'un duo fiévreux, pathétique même et enfermé en lui-même, se suffisant musicalement, et du monologue solitaire d'un pantin, rival dont Cellini et Teresa ignorent la présence, et donc enfin l'opposition des catégories qui s'y représentent. Plus tard, d'autres turpitudes énoncées suspendent ou scindent ce dialogue, les protestations de Teresa révoltée et l'éventualité qu'elle puisse épouser Fieramosca. Si celui-ci trouble par de telles incidences le chant des deux amants, s'il épie leurs paroles et, pour s'en souvenir, se répète les détails de l'enlèvement projeté, la signification est ambigue, complexe : le dialogue des amants, impatient, grave, tendu par l'attente de la fête complice est hanté, en contrepoint habile de petits fragments thématiques, par des redites de leurs échanges, que Fieramosca, involontairement comique et cependant inquiétant, lance dans l'ombre. L'écho, parodique et dérisoire dans l'espoir, mais lourd par ses menaces, transforme le rêve en double complot, de Benvenuto et de Fieramosca, et la mise en scène devrait réussir la même double ambivalence : l'inquiétude masquée par le climat orchestral de fête qui accompagne le dialogue, et la fête attendue elle-même comme occasion de fuite ; la menace impliquée dans les réparties de Fieramosca et le burlesque de sa rivalité illusoire. Etrange est même le geste berliozien d'accoupler, le mot n'est pas trop fort, le cri d'espoir de Teresa et la menace comique dans la même ligne mélodique, en tierces successives **(ex. 3)** ; ambiguité absolue,

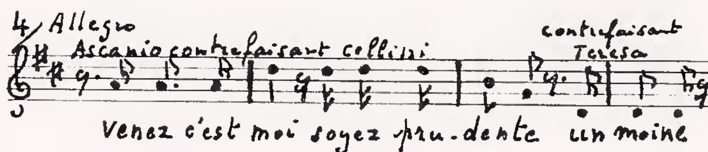
3 Allegro
Teresa
L'autre route, et laquel-le? Ne me cachez rien
Fieramosca
Si: j'a-vais ma ra-piè-re ma ra-piè-re en main

si Fieramosca ne s'attire que le ridicule, le lyrisme qui l'accompagne ainsi risque de s'en ruiner et certains critiques, mauvaisement satisfaits de l'apparente médiocrité du rôle de Fieramosca, s'y sont abusés, qui n'ont pas entendu que Berlioz contraignait à s'équilibrer par le risible le grandiloquent qui s'annonçait.

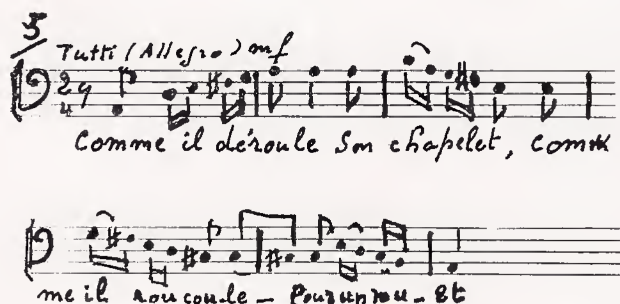
Le même effet se retrouve souvent d'ambiguité et de déroute de notre attente créés par un espace musical et un jeu de personnages aux intentions opposées mais aux données thématiques analogues ou identiques : Quand le chœur des amis de Cellini insiste sous les fenêtres de Balducci, prêt à sortir, la désinvolture des premiers et l'irritation exaspérée du trésorier du Pape se chantent dans un même ensemble cependant scindé par une signification antagoniste et par l'espace sonore scénique lui-même. Quand chaque duo de moine blanc et de capucin s'approche de Teresa au Carnaval, le retentissement musical pourtant originellement identique se nuance dramaturgiquement chez Cellini-Ascanio et chez Fieramosca-Pompeo, quand chacun supplie Teresa, affolée, de le croire et de le suivre ; quand la parole de Cellini attire vers le dramatique, celle de Fieramosca devrait divertir, appeler la dérision, si le climat de tension orchestrale ou chorale ne contredisait pas alors l'exubérante insouciance : la Fête se cerne d'une ombre à deux menaces, sans révéler exactement encore à quel masque nous la devons. Bien pire, si les voix réelles des rivaux se ressemblaient (ce n'est pas impossible), reconnaîtrions-nous vraiment l'un et l'autre, puisque Teresa elle-même s'y égare ; savons-nous avec certitude qui meurt et qui a tué, jusqu'au moment où Fieramosca se démasque pour se disculper, les seuls indices se perdant jusque là dans le désordre musical voulu. Ici encore, on rêve d'une mise en scène qui nous tiendrait depuis le début du Carnaval dans une équivoque totale des travestissements.

L'air décrié d'Ascanio, le lendemain, qe nous avons reconnu comme un véritable foyer d'espace musical rassemblant toutes les nuances dramatiques ou heureuses devrait s'étudier dans ses successions sans transition, de la joie à la mélancolie et même dans son inquiétude de ne pas reconnaître lui-même ce qu'il éprouve. Retenons surtout le parti berliozien de confier à Ascanio un rapide résumé musical du drame du Carnaval quand il contrefait les voix de Balducci, Teresa, Cellini et Fieramosca sur les ultimes échanges qui précédèrent l'assassinat, toutes juxtapositions chantées sans nulle transition. Toute cette

page inattendue, traitée aussi en parenthèse fermée entre l'air lui-même et sa reprise finale, annonce, faiblement il est vrai, certains rassemblements thématiques wagnériens rappelant en quelques mesures un passé complexe. Ascanio, d'ailleurs, emprunte, comme un leit-motiv, le thème d'invitation déjà plusieurs fois intervenu dans l'œuvre (**ex. 4** ; et **ex. 9** du n° 198, p. 13/301).



Toute l'œuvre est parcourue d'exemples que nous ne pouvons citer ; relevons tout de même une transition entre deux catégories contraires, le tendre et le burlesque, transition qui se donne dans une négation même de son rôle : Après la pantomine d'Arlequin, la grâce même, saluée par un chœur dont nous avions annoncé et redirons le climat rêveur, tendre, une phrase de commentaire, banale mais ironique, apparaît, suite littéraire de ce chœur, et avec évidence encore destinée à Arlequin. Berlioz, au contraire, l'attribue musicalement à Pasquarello encore absent, car l'énoncé, jaillissement rapide et burlesque qui rompt le rêve, court rejoindre, lien tout naturel, la nouvelle pantomine (**ex. 5**).



La Mort de Pompeo aurait pu, anéantissant le Carnaval, être pathétique, et se donner un commentaire de grandeur angoissée. Elle ne peut empêcher cependant à l'esprit de la Fête de reprendre en une succession rapide de chœurs entourant les solistes, noyant ceux-ci, écartant la Mort, au moins dans les données musicales : un chœur saisissant, lugubre, bref, au milieu des premières stupéfactions, puis le double chœur (qui dans son alternance sonne comme un fugato (cf. n° 198, **ex. 1**), joue sur l'équivoque du scandale et de l'ironie, celle-ci accusant musicalement l'erreur provoquée par le déguisement. Indubitablement, Berlioz compose sur le travestissement que la foule ignore encore, et non sur la réalité de la Mort. Très vite celle-ci n'a absolument plus aucun intérêt ; le grandiose final nous le prouve : l'impression nous est donnée que, musicalement, au moins, personne ne va plus se soucier de Pompeo, mais que tous s'empressent de vouloir saisir l'occasion d'un chant nouveau, qui, sans être d'oubli total, mêle dans les paroles et la musique, un paroxysme dépassé de la Fête, du plaisir, de leur dévastation. Berlioz s'y donne le luxe de frôler dans le génie, le Meyerbeer des grands effets. Ce chœur final n'a rien de tragique ou catastrophal, mais sonne comme une apothéose révélatrice de l'heureuse destinée du héros, malgré les sombres circonstances. Nous touchons ici à un autre aspect du jeu : ce chœur ne s'entend exactement qu'en toute connaissance de celui-ci.

B. — Un jeu de **contradiction** entre le texte **littéraire** et le texte **musical.**

On sait la satisfaction que Berlioz a montré d'un texte pourtant si critiqué, le fait étonnerait de lui si la réponse, simple, n'était évidente en étudiant la manière dont il l'a utilisé : en plus de quelques contestables qualités pamphlétaires, ce livret avait pour Berlioz le mérite de n'avoir pas de réelle existence et n'était admirable que de lui laisser toute liberté de s'en passer, d'exprimer l'action par la seule musique ; sa médiocrité même, sa présence insignifiante de support scéniquement indispensable mais dramaturgiquement inutile permettaient qu'il ne fût même pas entendu sans préjudice pour la clarté de l'intrigue, hors quelques lignes que Berlioz prit soin de bien écrire **recitativo** ou même parlées, en les entourant au contraire d'éléments très habiles de clarté. Rarement, l'entremêlement des textes des ensembles provoque un aussi incompréhensible chaos, si, au cœur de celui-ci, quelques réparties importantes fusent clairement, s'isolent. Nous reconnaissons ici, comme en d'autres œuvres, un défi méprisant pour le texte prétexte et pour ceux qui y croiraient encore, un mépris sur lequel devraient réfléchir les tenants traditionnels de la théorie des influences littéraires sur Berlioz.

En de nombreuses pages, le climat musical ne tient pas compte de l'apparence littéraire, organise au contraire son propre jeu de significations. Berlioz efface ainsi constamment la signification immédiate ou préalable, au seul profit d'une musique verbale, d'une musique des mots, annihilant totalement les suggestions du livret, allant à l'encontre de celles-ci, mais aussi, puisque tout de même parfois les paroles s'entendent, se devinent et de toutes manières existent, les contredisant pour notre désarroi, en ruinant par le sonore la portée de l'intelligible et de l'explicatif. Ne craignons donc pas de citer ces textes parfois déconcertants, dont Berlioz a tiré parti.

Presque en marge de telles contradictions, nous signalons tout de même un cas particulier réunissant à la fois le jeu de contradiction et la reconnaissance d'une affinité profonde entre les textes littéraires et musical : L'air d'entrée de Cellini « O Teresa, vous que j'aime plus que ma vie... », que la jeune fille reprendra exactement (« Las, votre amour, votre amour n'est que folie »), celui-là même que Fieramosca vient rompre et permettre de renaître, est d'un beau lyrisme teinté de désespérance ; ré-inséré, on le sait, dans l'ouverture du **Carnaval romain,** il prend, immédiatement (mesures 21-36), au Cor anglais solo un climat d'élégie funèbre, voire lugubre, que souligne les pizzicati des cordes formant démarche d'invisible

6 cor anglais (Son réel) mf espress.
vi. I et II pizz
Alti pizz
vel. et C.B pizz

menace **(ex. 6).** On y reconnaîtra d'abord un nouvel exemple de cet **espace** particulier **de timbres** niant l'attente de l'harmonie apparente ; malgré l'Ut majeur, la plainte est évidente. Or, l'issue de cette plainte est en effet une mélodie **(ex. 7)** qui s'entendait déjà dans la cantate **la**

7 Teresa – (Andante)
Il faut – m'oublier – m'oublier –
pour – la vi – e

Mort de Cléopâtre (1829), dans un climat nécessairement lugubre, sur un texte de solitude désespérée et de nostalgie d'un passé anéanti. On voit que Berlioz ré-utilise dans un climat beaucoup moins grave, mais orienté aussi par une conscience de la fragilité du destin un thème imprévu pour le texte littéraire ainsi illustré, thème dont on pourrait dire qu'il a appelé à **lui** le début du chant lui-même, et donc son caractère funèbre. Plus contradictoires apparaissent d'autres pages :

— Nous n'entendons pas, rappelons-le, la pluralité des textes du crescendo admirable de tension de la première partie du Carnaval à mesure qu'entrent successivement Teresa, Ascanio et Cellini, Balducci, la foule enfin ; le procédé est fréquent sans doute surtout à l'époque, encore que quatre ou cinq textes différents ensemble soient rares, mais ce qui se remarque ici est le caractère d'ouverture grandiose, lyrique, tendue, persuasive sur des paroles, dont chaque voix rivalise de prosaïsme, d'insignifiance, de banalité. Berlioz a uniquement voulu ce crescendo, cette ampleur grandissante vocale.

— Dans le débit précipité qui suit, « Venez, venez, peuple de Rome, venez entendre du nouveau »... personne ne saisit l'invitation de Carnaval faite par les bateleurs des tréteaux et l'écho que leur donnent la foule et les solistes précédents qui s'y mêlent. Il est tout à fait évident que Berlioz a recherché cette qualité sonore de murmure grandissant puis étouffé, renaissant, à nouveau plus obscur, ce frémissement constant de la voix des bateleurs, heurté par les irruptions plus vives, chaleureuses de la foule, cet effet de double chœur et donc la seule puissance des échanges sonores partageant l'espace scénique. L'ampleur même de la page, sa turbulence, le dynamisme incessant de l'orchestre, peuplé d'appels instrumentaux annihilent toute possibilité de traduction littéraire réelle. Berlioz a d'ailleurs montré combien sa conception était ici instrumentale, même dans les voix, puisque cette scène constitue la page principale du **Carnaval romain,** l'ouverture indépendante extraite de l'opéra.

— L'attente du spectacle de tréteaux est aussi l'occasion pour Berlioz de jouer sur des sonorités verbales et répétitions dispersées des mêmes motifs chantés (« Faisons **silence** », plus de ving fois répété, au mépris même de la demande ; « Cassandro **commence** ») presque recto tono. Pour le spectacle lui-même, nous l'avons dit, rappelons-le, la plus belle contradiction méprisante entre le texte musical et le texte littéraire s'affirme dans la suppression même de ce dernier, instrumentalement exprimé...

— Les tréteaux terminés dans la confusion, l'imbroglio verbal ne cesse presque plus jusqu'à la fin du tableau, dans la dispute de Balducci et des acteurs et dans les réflexions de la foule, mais surtout dans la reprise du Carnaval. Cependant Berlioz y ménage admirablement, au milieu d'un rythme pourtant véhément et d'un orches-

tre de grande présence, les seules paroles indispensables par lesquelles les quatre travestissements deux par deux s'approchent de Teresa, l'appellent, les craintes et désarrois de celle-ci. Une intention de musique verbale pure se témoigne alors quand, entre les appels brefs (« C'est moi... C'est moi »), Berlioz joue sur d'autres appels sonores et en eux-mêmes sans destination, « Moccolo, Moccoli » (les petites lumières allumées dans toutes les mains) partagées en deux chœurs qui s'échangent dans une hâtive brièveté, au sein d'un rythme de danse dont ils semblent naître.

— Après la mort de Pompeo et comme issue des différents chœurs et dialogues qui la suivent, nous revenons ici au Final évoqué plus haut : Qui, sur l'air grandiose et d'une parfaite désinvolture pompeuse, pourrait entendre distinctement l'antagonisme des deux chœurs, aux sentiments opposés sur des paroles en effet d'une insigne faiblesse, mais d'un potentiel sonore certain, le « Ah ! cher canon du fort Saint-Ange, pour que le jour en nuit se change, Merci... » des amis de Cellini, heureux de son signal qui a éteint les moccoli, fait l'obscurité et permis la fuite de leur Maître, contredisant le « Maudit canon du fort Saint-Ange... Ah ! quelle nuit noire et profonde... » des autres : un admirable cafouillage des chœurs pourtant souvent homophones, répétant le même motif plusieurs fois et en trois entrées de refrain. Ce motif lui-même est non seulement très beau, mais habile **(ex. 8)** : il ruine la prosodie du texte ; l'alternance des notes longues et des brefs mélismes et ornements dans un débit très rapide d'une courbe respirante et d'une impulsion très assurée, qui retiennent toute l'écoute, à la fois disperse l'énoncé et établit un très fort dynamisme musical ; sur cette alternance la mélodie prend appui pour s'élever, en s'imitant, se poursuivre et se repose en rebondissements réguliers dans une désinence heureuse, détendue. N'est-ce pas ici un parti analogue, en sa courbe générale, un motif célèbre de l'air d'Agathe au II[e] acte du **Freischutz** de Weber (cf. Süss entzückt entgegen ihm...) ou même, plus tard au thème d'entrée des invités de la Wartburg de **Tannhäuser :** une envolée rayonnante ou un climat de fête ; les moyens du dynamisme au moins y sont analogues. On remarquera enfin que cette ligne mélodique qui ne joue que sur le son et non sur le texte, s'enferme en elle-même, du Mi bémol au même Mi bémol, quitté et retrouvé par une succession presque symétrique de redondances, exactement comme l'air de transition entre le chœur qui salue la fin de la pantomine d'Arlequin et l'entrée de Pasquarello **(ex. 5)**, du La au La, dans une analogie frappante des éléments propres à témoigner du caractère de gratuité sonore voulue.

Nous entendons mieux et clairement les paroles dont le chœur salue cette pantomine d'Arlequin, mais il suffit de citer ce bref énoncé d'une très belle douceur, lyrisme presque onirique, homophone et donc respectueux de l'audition, pour démontrer, sans autre commentaire le démenti équivoque qu'il donne aux paroles d'une banale familiarité, et sans doute même ironiques **(ex. 9)**, onirisme et hiatus des textes qui dénoncent sans doute un univers double, dont nous étudions les personnages.

(à suivre)

Notes :

(1) Nous suivons ici la version adoptée par exemple par Colin Davis **(Benvenuto Cellini**, premier enregistrement, disques Philips). L'éditions Choudens, très incomplète, fait se succéder au contraire et plus maladroitement, Cellini, Teresa, Fieramosca... La pluralité des versions, changements, coupures, remaniements de scènes etc., faits par Berlioz, à chaque occasion qu'il eût de revoir ou de reprendre l'œuvre, rendent difficiles toute analyse de la partition idéale.

RÈGLEMENTATION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE DES CHORALES

Un certain nombre de professeurs nous avertissent des difficultés qu'ils rencontrent auprès de leurs chefs d'établissement relativement à la comptabilisation des heures de chorale.

Nous publions ci-après ce qui a déjà paru dans nos numéros 22 de novembre 1955 et 24 de janvier 1956. Aucun doute n'est possible : une heure de chorale doit être comptée pour deux heures d'enseignement.

DIRECTION DES CHORALES

Les Services du Ministère ont exclu des Activités dirigées les directions de Chorale qui sont rétribuées en heures supplémentaires d'enseignement. (Cf. Instruction du 15-7-53 relative à l'organisation des services dans les Lycées et Collèges (titre VI, 1er alinéa) et Cf. Circulaire du 19-1-53, « B.O. » n° 5 du 19-1-53 253-§-Sd page347).

Au sujet des chorales, nous rappelons la circulaire ci-dessous du 8-10-49 (*B.O.E.N. n°* 42 *du* 20-10-49) *et attirons particulièrement l'attention sur le troisième paragraphe.*

Objet : Prise en compte des chorales dans le service des professeurs d'éducation musicale.

Il m'est signalé que, dans certains lycées et collèges, chaque heure consacrée à une chorale est comptée pour deux heures d'enseignement sans limitation du temps qu'y consacrent les professeurs d'éducation musicale.

D'autre part, les instructions qui accompagnaient les fiches d'activités dirigées prévoyaient que la direction d'une chorale devait compter uniformément pour deux heures d'enseignement, en deçà du maximum de service, et pour deux heures d'activités dirigées au delà de ce maximum.

Dans un but de simplification, j'ai l'honneur de vous préciser que la direction d'une chorale, quelle qu'en soit l'importance, compte uniformément pour deux heures d'enseignement, que cette charge vienne en complément ou en supplément de service.

NOTE DE SERVICE DU 29 DECEMBRE 1949

(Second degré, 2e bureau)

Prise en compte des chorales dans le service des Professeurs d'Education Musicale :

Ma circulaire du 8 octobre 1949 (« B.O. » n° 42 du 20 octobre 1949, p. 2 993) a prévu que la direction d'une chorale, qu'elle qu'en fût l'importance, compterait uniformément pour deux heures d'enseignement, que cette charge vînt en complément ou en supplément de service. La question m'a été posée de savoir si, par chorale, on devait entendre tous les groupes choraux organisés dans les établissements d'enseignement du second degré.

J'ai l'honneur de préciser qu'il ne peut y avoir, en principe, qu'une chorale par établissement. S'il s'agit d'un établissement très important, l'ouverture d'une deuxième chorale peut être sollicitée sous le présent timbre.

Aucune décision ne sera prise, à cet égard, sans l'avis de l'Inspection Générale.

Pour le Ministre et par délégation,
le Directeur Général de
l'Enseignement du Second Degré :
G. MONOD.

Ce texte figure dans le « B.O.E.N. » n° 1 du 5-1-50.

ENSEIGNEMENT MUSICAL ET CHANT CHORAL DANS LES ETABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE SITUÉS DANS LES GRANDES VILLES.

Enseignement musical et Chant choral dans les Etablissements d'enseignement technique situés dans les grandes villes.

Dans une lettre à MM. les Inspecteurs d'Académie, M. le Secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique a fait connaître son intention de développer ou de créer l'enseignement musical et du chant choral dans les Etablissements d'enseignement technique situés dans les grandes villes :

« Je tiens à ce qu'elle (cette discipline) soit effectivement enseignée dès la rentrée scolaire d'octobre 1955 : il sera fait appel pour cela aux professeurs munis du certificat d'aptitude à l'enseignement musical et du chant choral pour les Ecoles Normales et les Lycées et Collèges du Second Degré. S'il est difficile de prévoir un enseignement complet dans un Etablissement donné, on pourra, soit faire appel à un ou deux professeurs itinérants, soit compléter le service d'un professeur en exercice dans un Etablissement relevant d'une autre direction. En s'inspirant de ce qui a été fait dans les Etablissements les plus favorisés, il faut que, dans la mesure du possible, tous les élèves de l'enseignement technique aient des notions d'enseignement musical et sachent chanter en groupe. D'ailleurs, la plupart de nos élèves issus de l'enseignement primaire ont déjà ces notions et celles-ci ne peuvent porter de fruits que si elles sont entretenues et guidées. C'est donc à une succession que j'appelle en fait les Ecoles techniques. Il m'apparaît pour un début qu'une séance hebdomadaire d'une trentaine de minutes pourrait être régulièrement consacrée à l'acquisition de ces notions. Bien entendu, il appartiendra aux chefs d'Etablissements intéressés d'inclure cette demi-heure dans l'horaire des activités générales au mieux des possibilités.

(Extrait d'une lettre notifiée par M. l'Inspecteur d'Académie du Haut-Rhin, le 23-12-1954.)

Groupe Ramon. Ecole Maternelle
à Garches

TRAVAIL EFFECTUE A PARTIR D'UNE CONFERENCE DE M. BARBAUD

Compositeur de Musique algérithmique

par Mmes BARON-PLANEL
BONIN, PERSONNAZ

INTRODUCTION

Lorsque les Américains parlent de la musique composée au moyen d'un calculateur électronique, ils disent « Computer music ».

En France, l'expression « musique électronique » ainsi que l'expression habituellement employée dans les milieux musicaux « musique électroacoustique » pour désigner ce genre de musique, ne paraissent pas satisfaisants. Pour Pierre Barbaud, la composition musicale pouvant se ramener à un calcul des événements sonores, l'expression « musique algorithmique » est plus adéquate.

1) Les Intentions de Pierre Barbaud

Les principes selon lesquels Pierre Barbaud pense maitriser le langage des sons en utilisant la mathématique sont indiscutables.

En est-il de même quant aux conséquences qui en découlent ? Pierre Barbaud laisse le champ libre à la réflexion et au jugement personnel de ses auditeurs.

Pour travailler avec la machine, il faut d'abord procéder à une abstraction et ensuite employer des symboles : seul le langage de la mathématique permet le passage du matériau à traiter (ici l'événement sonore) à une formalisation acceptable par la machine.

2) Mise en forme mathématique du monde sonore traditionnel occidental

A - Définition du monde sonore

Le monde sonore résulte de la variation de plusieurs paramètres, deux d'entre eux ayant un rôle privilégié : la fréquence, le temps. Le système du discours musical comprend :

Un ensemble D = les dates (une date étant l'instant d'apparition de chaque événement sonore dans le défilement du temps).

Un ensemble N = les notes (une note étant la représentation symbolique d'un son de fréquence quelconque).

L'univers du discours musical est le produit cartésien :

$D \times N$ des deux ensembles considérés

Supposons que : $D = d_1, d_2$
$N = n_1, n_2, n_3$

l'univers du discours sera :

$D \times N = (d_1, n_1), (d_1, n_2), (d_1, n_3), (d_2, n_1), (d_2, n_2), (d_2, n_3)$

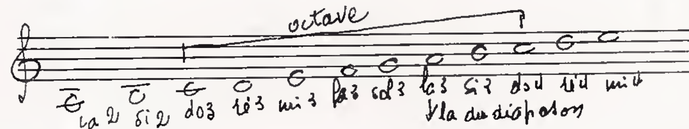
Tout son ensemble sera musique.

B - La notion d'octave

Soit un son de fréquence F. (fréquence : nombre de vibrations par seconde, s'exprime en hertz, Hz en abrégé).

Le son de fréquence F × 2 est dit à l'octave supérieure du son considéré, et il est désigné par le même nom de note que celui qui désigne le son de fréquence F.

Les notes do, ré, mi, fa, sol, la, si qui appartiennent à une même octave et qui comprennent le la du diapason, sont désignées, en France, par les physiciens et les musiciens de la façon suivante :
do indice trois, en abrégé do trois, en écriture do_3, etc.



Si N = 2 , on obtient une succession d'octaves :
l'ensemble N = 2^0, 2^1, 2^2, 2^3,... 2 est dit octaviant.

Pour l'oreille humaine, les fréquences des sons audibles sont comprises approximativement entre 2^4Hz et 2^{15}Hz. Les octaves à partir du son de fréquence 2^4Hz, auront les fréquences :
2^5, 2^6, 2^7,..., 2^{15}Hz

On peut obtenir des sons à l'octave de n'importe quel son. La fréquence du son initial étant, non plus 2^4Hz, mais par exemple X Hz, les sons à l'octave auront les fréquences :
$X \times 2^1$, $X \times 2^2$, $X \times 2^3$,..., $X \times 2^n$ Hz
(la fréquence du son initial pourra être désignée par $X \times 2^0$Hz piusque $2^0 = 1$).

Dans tout ce qui va suivre, les fréquences étant exprimées en Hz, nous ne le mentionnerons pas.

C - La gamme chromatique tempérée

Une commodité de la musique occidentale veut qu'on divise l'octave en douze parties « égales » appelées demi-tons : c'est le système chromatique tempéré. Il servira de base aux explications qui vont suivre.

Situons-nous dans une octave, par exemple de la fréquence 2^5 à la fréquence 2^6, et notons les fréquences intermédiaires selon le système chromatique tempéré :

$$2^{5+\frac{0}{12}},\ 2^{5+\frac{1}{12}},\ 2^{5+\frac{2}{12}},\ 2^{5+\frac{3}{12}},\ \ldots,\ 2^{5+\frac{11}{12}},\ 2^6$$

Sachant que le logarithme à base 2 de 2^5 est égal à 5, ce qui s'écrit $\log_2 2^5 = 5$, les notes seront représentées par les logarithmes à base 2 des fréquences. Elles seront désignées dans l'exemple précédent par :

$$5+\frac{0}{12} \quad 5+\frac{1}{12} \quad 5+\frac{2}{12} \quad 5+\frac{3}{12} \ldots \quad 5+\frac{11}{12} \quad 5+\frac{12}{12} \text{ c'est-à-dire } 6$$

Pour l'étendue d'une octave allant par exemple d'un son de fréquence 250 à un son de fréquence 500, on peut dire que cette octave s'étend du son de fréquence 250×2^0 au son de fréquence 250×2^1
or $\log_2 250 \times 2^0 = \log_2 250 + \log_2 2^0 = \log_2 250 + 0$
$\log_2 250 \times 2^1 = \log_2 250 + \log_2 2^1 = \log_2 250 + 1$

On ajoute donc 1 au logarithme en base 2 de 250×2^0. Dans le système chromatique tempéré, les notes correspondent à :

do	do dièse	ré	ré dièse	mi	fa	fa dièse	sol	sol dièse	la	la dièse	si	do
ou	ou		ou	ou	ou	ou		ou		ou	ou	ou
si dièse	ré b		mi b	fa b	mi dièse	sol b		la b		si b	do b	si dièse

Elles pourront être représentées par :

$$\log_2 2^{\frac{0}{12}}, \quad \log_2 2^{\frac{1}{12}}, \ldots, \quad \log_2 2^{\frac{12}{12}}$$ c.-à-d. par :

$$\frac{0}{12}, \quad \frac{1}{12}, \quad \frac{2}{12}, \ldots, \quad \frac{12}{12}$$

On pourra donc désigner les notes par des nombres en base douze (par douzaines).

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
do ou si dièse	do dièse ou ré b	ré	ré dièse ou mi b	mi ou fa b	fa ou mi dièse	fa dièse ou sol b	sol	sol dièse ou la b	la	la dièse ou si b	si ou do b

Les notes 10 = la dièse ou si b et 11 = si ou do b seront respectivement désignées par X et Z.

Pour indiquer à quelle octave appartient une note, par exemple la note 4, on fait précéder 4 du numéro de l'octave ; si la note 4 appartient à la deuxième octave, elle sera désignée par 24

24 = mi, octave 2 (2 douzaines + 4 unités).

3X = la dièse, octave 3 (3 doubaines + 10 unités).

(A suivre)

COMMUNICATIONS DIVERSES

AVIS DE CONCOURS

Ville d'Aix-en-Provence. Conservatoire Darius Milhaud, Eocle Nationale de Musique.

Un poste de professeur de flûte-solfège à temps complet (16 h) est à pourvoir au 1er octobre 1973. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Pierre Villette, Directeur du Conservatoire, 16, rue Mazarine, 13100 Aix-en-Provence. Tél. : (91) 26-38-70.

STAGES

A Cœur Joie, 8, rue de la Bourse, 69002 Lyon.

Direction chorale, 1er degré : 2 - 11 juillet, Boulouris (Var) - 16 - 24 juillet, Dinard (Ille-et-Vilaine) - 21 - 31 juillet : Vaison-la-Romaine (Vaucluse) - 3 - 11 septembre : Bordeaux.

Direction chorale, 2e degré : 12 - 24 juillet, Vichy (Allier) - 1er et 2e degrés jumelés : 11 - 19 juillet, Saint-Hubert (Belgique) - 15 - 26 août, Cervera - 25 août - 2 septembre, Easenhall (Angletrere).

Solfège 1er degré : 2 - 10 juillet, Dôle (Jura).

Culture vocale : 5 - 12 juillet, Mohammedia (Maroc).

Instruments : 1 - 12 juillet, Vaison-la-Romaine (Vaucluse) - 3 - 13 juillet, Parranquet (Lot-et-Garonne) - 19 - 26 juillet, Aubigny-sur-Nère (Cher) - 1 - 12 août, Vaison-la-Romaine - 1 - 15 août, Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) - 21 - 31 août, Vaison-la-Romaine.

Croisière chantante en Méditerranée : 9 - 10 - 11 juin.

Rencontres et semaines chantantes : 12 - 20 juillet, Vaison-la-Romaine - 27 juillet - 5 août, Autun (Saône-et-Loire) - 11 - 24 août, Edmonton (Canada).

Chœurs et danses : 13 - 19 août, Vaison-la-Romaine - 22 - 26 août, Lerida (Espagne) - 16 - 27 août, Mézé-Gérault.

Pour jeunes et adolescents : 25 juillet - 2 août, La Clusaz (Haute-Savoie) - 24 août - 5 septembre, Saint-Maur (Maine-et-Loire).

Pour tous renseignements, inscriptions, conditions, s'adresser à : A Cœur Joie.

UNIVERSITES - FESTIVALS

Université d'Eté, Châteauvallon - 83190 Ollioules. Tél. : (94) 93-11-76.

Du 15 au 31 juillet : Technique vocale et interprétation, Pratique chorale, Technique et pratique des instruments à cordes, Orchestre de Chambre, Musique de chambre, Interprétation du lied, Technique et pratique des instruments anciens, Musique contemporaine mixte, Créativité musicale, Danse contemporaine, expression et recherche, Théâtre, Recherche interprétative sur la pratique de l'art de l'acteur.

Du 1er au 15 août : Musique électro-acoustique, voix et instruments, Connaissance des instruments à percussion, les Percussionnistes de Strasbourg, 3 ateliers différents (enseignants, jeunes compositeurs et jeunes chefs d'orchestre, élèves de conservatoires), Créativité musicale, Cinéma, sur le thème « Le surréalisme face au cinéma ». Etc...

Pour tous renseignements (inscriptions, conditions, etc...), s'adresser à 83190 Ollioules Renseignements.

Académie internationale pour le violon et la musique de chambre. Ecole de Musique, place St-Jean, 62500 Saint-Omer.

Du 24 juin au 7 juillet. Cours d'interprétation, concerts, etc... (avec le concours de l'Orchestre de Chambre Tibor Varga).

Musiques Médiévales : du 20 juillet au 11 août, aux Baux de Provence. (Atrium Musicae de Madrid, Ensemble polyphonique de l'ORTF, Studio der frühen Musik de Munich, Clemencic Consort de Vienne.

Pour tous renseignements et location, s'adresser au Syndicat d'Initiative : Les Baux de Provence, Comité des Fêtes d'Arles, place de la République.

Chant grégorien : du 18 juillet au 3 août, à l'Abbaye de Senanque et au Thoronet.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Abbaye de Senanque, 84200 Gordes. Tél. : 5 à Gordes.

Pédagogie musicale : du 3 au 8 septembre à l'Institut Catholique de Paris, chaque jour de 8 h 45 à 11 h 45 et 14, 15 à 18 h, 21, rue d'Assas. Paris-6e. Pédagogie de l'enseignement collectif, expression corporelle, écoute musicale, direction chorale, instruments ORFF, flûte à bec, guitare. Ce stage s'adresse aux : Enseignants non spécialisés (primaire), Professeurs d'Education Musicale (secondaire), Animateurs et Responsables de groupes de Jeunes. Un certificat de stage sera délivré à l'issue de la Session. Une convention pourra être passée au titre de la Formation professionnelle continue, entre l'Institut Catholique et l'organisme employeur (Loi du 16-07-72 et textes subséquents).

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

Je refermais le livre de Marc Oraison qui me passionnait et m'exaspérait à la fois par l'incompatibilité même de l'intelligence dont il témoignait, et de la vanité incroyable, de l'impertinence même du jugement *a priori* porté à propos de tout ce qui échappe à l'auteur... Feuilletant l'*Esquisse sur l'Art du Chant* publiée par les Frères Escudier en 1848, où sont vantées de jeunes voix qui sont aujourd'hui entrées dans la légende — celles de Guilia Grisi, Marie Félicité, Eugénie, Pauline et Manuel Garcia — et mettant en parallèle les *Entretiens avec Georges Thil* que Jean Gourrette vient de publier chez I.C.C. à Sens, je songe à la réflexion désabusée que me faisait récemment un amateur ami sur la décadence de l'art du chant ; il parlait même de sa « prostitution » par les compositeurs actuels... A mon avis, ce point de vue est erroné. Même si l'on veut se référer à la seule technique européenne du chant, on ne peut nier l'existence de multiples possibilités d'émission : on prétendra que ce sont des cris, des sifflements, des caquètements ou des balbutiement indignes du nom de chant. C'est dans un tel état d'esprit que j'li entendu critique *Nuits* de JANIS XENAKIS.

Sans insister sur le plaisir qu'éprouvaient les anciens Egyptiens à écouter des accumulations de syllabes plus ou moins rapides, sans le moindre sens mais de couleurs et de nuances variées, nos censeurs songent-t-ils que l'Histoire même de la Musique est parsemée d'œuvres écrites dans cet esprit, depuis le *Chœur des Grenouilles* d'Aristophane jusqu'à celui de Maurice Ravel, de pièces vocales de la Renaissance aux chœurs de Florent Schmitt... Tout cela me conduit à souligner l'intérêt que présentent deux chœurs modernes, très différents d'inspiration, inclus dans les *Carnets de notes n° 35 et 36* de la MAISON HEUGEL. D'une part les beaux *Quatrains Valaisans* de Darius MILHAUD (né en 1892) et la *Ballade des menus propos* de Guy REIBEL (né en 1936) sur le poème de François Villon : c'est tout un ruissellement de voyelles, un éparpillement vocal aux effets très recherchés et intéressants. En cette occurence, Stéphane Caillat mérite une fois encore tous les compliments possibles pour la finesse, la précision et la musicalité de ses interprétations. Ces petites illustrations sonores des Carnets Heugel comportent en outre des fragments de Betsy JOLAS *(Tranche pour harpe* et *Musique d'hiver)*, de Marcel MIHALOVICI *(Epilogue de Thésée)* et d'Antonio VIVALDI *(Longe mala)* (1).

Musique baroque et classique.

Dans sa lancée irrésistible, à laquelle nous avons déjà rendu l'hommage qui convenait, Michel Corboz présente chez ERATO un très beau concert consacré à Giacomo CARISSIMI (1605-1674). Un Groupe instrumental accompagnant les solistes, le chœur symphonique et le chœur de Chambre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne exécute deux oratorios : *Histoire d'Ezéchias* et *Histoire d'Abraham et Isaac*, le motet *Tolle Sponsa* pour soprano, basse, chœur et continuo inspiré du *Cantique des Cantiques* ainsi que trois fragments d'une *Messe à huit voix (Kyrie, Gloria, Credo)* d'écriture homophonique et antiphonée très caractéristique du style romain. La prise de son de Peter Willemoës conserve opportunément un caractère mystique à ces œuvres pleines de charme et d'une dignité prenante, avec des combinaisons instrumentales savoureuses, un *historicus* traité parfois de façon archaïque mais toujours expressive (2).

VÉGA, dans la série de grande diffusion *Etoile d'or classique*, inscrit à un programme de *Concerts aux Soupers du Roy* des *Sinfonies* de Michel-Richard de LALANDE (1657-1726), quatre pages de Jean-Baptiste LULLY (1632-1687) tirées du *Triomphe de l'Amour, du Temple de la Paix, d'Alceste (Marche funèbre)* et de *Thésée (Marche des Sacrificateurs)*, le *Trumpet Voluntary* d'Henry PURCELL (1658-1697). Le disque s'achève avec le *Concerto pour trompette et orchestre* de Joseph HAYDN (1732-1809), avec les cadences de F. Wangermée vertement enlevées par André Marchal (3).

L'ensemble de solistes de l'Orchestre Symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. accompagne différents violonistes dans quatre *Concertos* d'Antonio VIVALDI (1678-1741) : *n° 1* de *l'op. 12* en sol mineur, interprété par Leonid Kogan, *n° 8 op. 4* en ré mineur, d'inspiration capricieuse et fantasque et *l'op. 4 n° 3* en sol majeur avec sa *Sicilienne* qui est un type parfait de bel canto instrumental. Le second concerto a pour interprète Pavel Kogan et le troisième Elisabeth Guilels. Ces trois excellents artistes s'associent pour l'exécution du *Concerto à trois violons et orchestre* en fa minueur P. 278, plein de surprises intéressantes auxquelles Marc Pincherle, rédacteur de la notice, prépare avec une pertinence aimable l'auditeur (4) CHANT DU MONDE.

Premier prix de hautbois aux concours internationaux de Genève (1959) et Munich (1961), Heinz Hollinger connaît aujourd'hui une réputation internationale bien solide. Même si sa technique ne répond pas toujours aux vœux des amateurs latins, il est indéniable que son aisance lui permet d'aborder avec le même bonheur tous les répertoires. Accompagné par des membres de la Staatskapelle de Dresde sous la baguette de Vittorio Nagri, avec Christiane Jaccottet au clavecin, il interprète pour PHILIPS avec infiniment de goût, les *Concertos* en ut majeur de Jean-Marie LECLAIR (1697-1764), en ré mineur d'Alessandro MARCELLO (1684-1750) — frère de Benedetto, philosophe (mathématicien mais compositeur original —, en ré mineur d'Antonio VIVALDI (1678-1741) et le *Concerto* en sol majeur pour hautbois d'amour de Georg-Philip TELEMANN (1681-1767), belle œuvre hy-

bride en quatre parties dont le *Soave* initial semble quelque prélude de Cantate (5).

Le Volume 27 des *Grandes Cantates de Jean-Sébastien BACH* (1685-1750) est consacré à deux œuvres magnifiques : les cantates BWV 102 *(Seigneur, tes yeux cherchent la foi)* et B WV 137 *(Louez le Seigneur, puissant Roi de gloire !)* pour les 10e et 12e Dimanches après la Trinité. Selon leur vocation liturgique, la première est d'un ton général implorant. Renonçant à l'éclat trop jubilatoire de la voix de soprano, elle renferme des récits et airs d'alto, ténor et basse encadrés d'un splendide chœur initial tour à tour homophonique ou polyphonique, et d'un choral sur la mélodie du *Notre Père* de Martin Luther. L'orchestre comporte flûte traversière deux hautbois, cordes et basse continue. Dédaignant la flûte, la Cantate BWV 137 adjoint à l'effectif précédent 3 trompettes et timbales. Construite sur le célèbre cantique *Louez le Dieu puissant* de Johann Neander, aussi bien connu dans les milieux catholiques que protestants, elle est d'un éclat somptueux. C'est une cantate de gloire que Bach a utilisée à diverses reprises pour couronner des fêtes tant profanes que religieuses. Un très beau disque ERATO, utilisable à de multiples faims, aurait écrit Ramuz (6).

On est toujours étonné lorsqu'on évalue le tribut des *Mannheimer* aux Concerts parisiens, auxquels ils doivent beaucoup plus et davantage même que l'adjonction de la clarinette à l'orchestre : il ne faut pas oublier que régulièrement, des musiciens de Mannheim venaient « faire des cachets » à Paris : c'est d'ailleurs en compagnie de certains d'entre eux que Mozart fit son second voyage dans notre capitale. Plusieurs s'étaient même fixés ici, comme Anton Stamitz, second fils du célèbre Kappelmeister Johann Stamitz. L'aîné, Karl, vint sporadiquement à Paris au cours de ses nombreuses tournées de virtuose sur la viole d'amour et l'alto. De ce Karl STAMITZ (1745-1801), l'orchestre Pro Arte de Munich propose chez ERATO trois œuvres : un *Double Concerto pour clarinette et basson* en si bémol, dont les interprètes sont Wolfgang Schroeder et Richard Popp, un *Orchesterquartett* en ut majeur qui peut s'exécuter aussi bien au quatuor d'orchestre qu'au quatuor de chambre. Enfin, un *Concerto de flûte* en ré majeur inédit. Le soliste de cette dernière œuvre — en même temps chef d'orchestre — est évidemment Kurt Redel (7).

Toujours chez ERATO, voici une nouvelle version des *Concertos pour cor et orchestre* de W.-A. MOZART (1756-1791) dont j'ai naguère signalé la parution chez Philips avec d'autres interprètes. Le soliste est ici Pierre del Vescovo, dialoguant avec l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard dirigé par son chef : *Concertos* en ré majeur *K. 412* et en mi bémol majeur *K. 417, 447 et 495* (8). Decca réédite en collection *Grands Classiques* la *Petite Musique de Nuit* de Mozart en un disque dont je reparlerai plus loin et qui réunit également des œuvres de Franz Schubert et de Félix Mendelssohn. L'Orchestre philharmonique de Vienne est placé sous la direction d'Istvan Kertesz.

Musique romantique.

Le premier disque risque de me mettre en désaccord avec nos lecteurs : romantique, le compositeur des *Sonates à Kreutzer* et du *Printemps ?* Allons donc !... Je ne suis cependant pas certain d'avoir tort en dépit des très classiques variations de celle *à Kreutzer.* « Page de tribun, éloquence qui empoigne », dirait notre collègue Lenoir du mouvement initial de *Kreutzer.* Voici donc paraître dans la série à très grande diffusion MUSIC FOR PLEASURE ces deux sonates pour piano et violon et Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) interprétées par deux sœurs, Ivète (mais voui !) et Roseline Piveteau, lesquelles se présentent avec quelle fantaisie débridée sur une pochette audacieuse, évidemment destinée à accrocher l'œil du client de supermarché. On s'attend au pire et on a tort : on est en fait étonné d'une musicalité certaine, surtout chez la violoniste, qui semble néanmoins perdre pied un court instant dans le premier mouvement de la *Sonate à Kreutzer.* N'étant point pianiste, je n'ose rien dire de la difficile partie pianistique qui semble un tantinet mécanique et lourde, néanmoins honnête. Mais le disque vaut la peine d'être considéré, eu égard à son prix modique, et d'être retenu pour nos discothèques (9).

Revenant sur la réédition DECCA signalée plus haut à propos de la *Petite musique de nuit* de MOZART, j'ajouterai qu'elle comporte également deux œuvres essentielles pour les toutes premières initiations : la *Symphonie n° VIII* en si mineur *Inachevée* de Franz SCHUBERT (1797-1828) par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dirigé par Karl Munchiger et l'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été* de Félix MENDELSSOHN (1809-1847), dans l'interprétation de Pierre Monteux à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Vienne (10).

Encore de Félix MENDELSSOHN, un récital de piano de Werner Haas chez PHILIPS comportant un choix très orthodoxe des « meilleures » *Romances sans paroles ;* au total onze pages dans lesquelles l'interprète n'a pas toujours la grâce aérienne qu'on souhaiterait. L'autre face comporte les *Variations sérieuses* (excessivement sérieuses !) *op. 54*, le *Rondo capriccioso op. 14* et les *Variations op. 83*, un peu lourdes d'exécution, mais plus attirantes que les précédentes à mon avis (11).

C'est en 1867, à l'issue d'une longue période dépressive qu'Anton BRUCKNER (1824-1896) composa sa *Messe en fa mineur*, la troisième, qu'il qualifie lui-même de « grande ». Achevée juste avant que le musicien se fixe lui-même à Vienne définitivement pour y occuper un poste de professeur au Conservatoire, elle est une page capitale historiquement, encore que son écriture et son esthétique soient nettement dépassées. C'est l'œuvre « suave, angélique » d'un musicien qui ne cherche en rien à innover : certains passages comme le *Et resurrexit* laissent néanmoins pressentir le future *Te Deum.* Plusieurs fois révisée par Bruckner lui-même ou certains de ses élèves, elle ne fut publiée qu'en 1944. Baroque et romantique, cette Messe jouit d'une belle interprétation de Heather Harper (soprano), Anna Reynolds (mezzo), Robert Tear (ténor), M. Rintzler (basse), le New-Philharmonia Chorus et The New-Philharmonia Orchestra parfaitement dirigés par Daniel Barenboim. La gravure EMI est excellente (12).

Musique russe.

Mezzo-soprano au timbre chaud et d'une grande souplesse, exceptionnelle Marfa dans la *Khovanstchina* de MOUSSORGSKI, acclamée lors de la venue du Théâtre Bolchoï au Palais Garnier, Irina Arkhipova vient de réaliser pour le CHANT DU MONDE un très beau récital de

mélodies russes, accompagnées par John Wustman au piano. Les admirables *Chants de la Mort,* qui offusquent beaucoup de personnalités sensibles à cause même de leur « diabolisme » — dénoncé à l'époque en Russie — sont parmi les pages les plus inspirées de Modeste MOUSSORGSKI (1839-1881). Composées à Saint-Pétersbourg en 1875 et 1877, ces mélodies sont fort opportunément interprétées ici dans la version originale et pas dans les orchestrations de Rimski-Korsakov et de Glazounov qui atténuent grandement et de façon regrettable l'impitoyable et réaliste rigueur du piano. Il faut lire les belles lignes qu'à consacré à ce cycle Marie Olénie d'Alnheim, qui créa l'œuvre à Paris en 1896, pour comprendre la réaction de l'une de ses auditrices, venue en grand deuil à son récital : « Il ne devrait pas être permis de chanter cela en public ! » (in *Le legs de Moussorgski,* Paris, 1908). A ce chef-d'œuvre, Irina Arkhipova donne en parallèle des pages inconnues, à ce que je présume, de l'immense majorité des Français mélomanes, même musiciens. Il est vrai qu'il y a bien d'autres choses qu'il faudrait leur faire découvrir, à commencer par Ropartz, Magnard ou d'Indy ! Il s'agit ici de célébrer le centenaire de Serge RACHMANINOV (1873-1943). Honoré d'un certain nombre d'ouvrages qui lui sont consacrés un peu partout, sauf en France, Rachmaninov n'est pas seulement l'heureux auteur d'un illustrissime *Prélude en ut dièse mineur* qui ne lui rapporta au demeurant pas le moindre centime (parce qu'il avait négligé de déclarer ce péché de jeunesse) : dans son importante production presque toute antérieure à l'exil relatif à la révolution d'octobre 1917, soixante et onze mélodies constituent une somme non négligeable. Sentimentalement russes, elles sont d'une esthétique qui s'inscrit entre Tchaïkovski, Saint-Saëns et Richard Strauss. Sept d'entre elles, d'époques diverses, donnent ici une nouvelle idée du charme de la voix d'Irina Arkhipova (13).

Elève d'Arenski et de Taneev, Serge RACHMANINOV fut un musicien qui sollicita bien jeune la gloire : sa célébrité était déjà établie en 1893, avant sa vingtième année. Ses quatre *Concertos pour piano* datent respectivement de ses 17e, 28e, 36e et 53e années ; les no I et IV furent d'ailleurs remaniés ultérieurement. Les trois premiers en fa dièse mineur op. 1 (1891), en ut mineur op. 18 (1901) et en ré mineur op. 30 (1909), jouissent de l'excellente interprétation de Byron Janis qu'accompagnent tour à tour l'Orchestre Symphonique de Londres, celui de Minneapolis et l'Orchestre Philharmonique de Moscou. Le premier est dirigé par Cyrille Kondrachine, les deux suivants par Antal Dorati. C'est une musique facile pour l'auditeur, sinon pour l'exécutant : cette nouveauté est à l'actif de PHILIPS (14).

Toujours dans le cadre du centenaire de Serge RACHMANINOV, Katia et Marielle Labèque ont gravé chez ERATO deux révélations plus intéressantes dans une certaine mesure que les *Concertos :* il s'agit de la *Première Suite op. 5 « Fantasia » (Barcarolle, La nuit... L'amour... Les larmes, Pâques), Seconde Suite op. 17 (Introduction, Valse, Romance, Tarentelle).* La virtuosité est toujours présente, mais ces pages révèlent l'angoisse ou les élans de ce musicien mal dans sa peau, dont l'autocritique morale (non artistique) exacerbée devant le conduire à un terrible état dépressif. L'interprétation est très remarquable et renouvelle le plaisir d'entendre les deux sœurs (15).

Pour le disque *Cent ans de Ballets russes* que publie PHILIPS en collection *Twin-Set,* fort avantageuse, il ne faut pas se référer aux Ballets Russes de Serge de Diaghilev, mais simplement considérer qu'il s'agit d'une rétrospective sommaire du ballet en Russie (s) depuis le fondateur d'une tradition nationale : P.-I. TCHAIKOVSKI (1840-1893) dont figurent des extraits du *Lac des Cygnes,* de *la Belle au Bois dormant* et de *Casse-Noisettes* : il est superflu de dire que ces pages sont l'image même du ballet dans l'esprit du grand public. Igor STRAVINSKI (1882-1971) n'a droit qu'à un extrait de *L'Oiseau de feu* et Serge PROKOFIEV (1891-1953) qu'à une page également, tirée de *Roméo et Juliette.* Par contre, Aram KHATCHATURIAN (-1903) prend la part du lion avec l'auteur de la *Dame de Pique :* la populaire *Danse du Sabre* est groupée avec la *Danse des jeunes Kurdes* et les *Variations d'Armen,* tirées de *Ganayeh, l'Adagio* de Spartacus et Phrygie et la *Danse des boucliers,* extraits de *Spartacus.* Cette anthologie s'achève avec la *Polka de l'Age d'or* de Dimitri CHOSTAKOVITCH (-1906) et la *Danse des Marins russes,* page marquante, bondissante à souhait, de la première composition scénique révolutionnaire, *Le coquelicot rouge,* composée par Reinhold GLIERE (-1875) en 1927. Les interprètes et les chefs sont nombreux : Orchestre Symphonique de Londres (P. Monteux, A. Fistoulari, A. Dorati), Concertgebouw (B. Haitink), Orchestre Symphonique de Minneapolis (S. Skrowaczewski) et Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo sous la baguette d'E. van Remoortel (16).

Musique française.

Une très belle intégrale des *Vingt-quatre pièces de fantaisie* de Louis VIERNE (1870-1937) voit le jour chez EMI. Interprétées par Gaston Litaize, présentées par l'artiste lui-même, ces pages ne sont pas le fruit d'une volonté délibérée de composer un recueil, mais la réunion de pages très variées, inspirées au hasard des jours par les sujets les plus divers, et dédiées à des amis ou des élèves de l'Organiste de Notre-Dame. Elles ont été regroupées en quatre « *Suites* » de six morceaux chacune et constituent les op. 51, 53, 54 et 55 de Vierne, datant des années 1925-1927. On y trouve du patriotisme *(Sur le Rhin),* de la grandeur *(Marche nuptiale, Hymne au soleil, Toccata, Carillon de Westminster),* du charme romantique *(Clair de lune, Résignation, Andantino, Lamento, Dédicace, Etoile du soir)...* Le *Requiem aeternam,* dédié « à la mémoire de mon frère Edouard Vierne » est d'une émouvante retenue dans l'écriture, alors que certaine pièce sont d'un contrepoint souple. C'est là une nouveauté qu'on sait gré à Gaston Litaize, qu'avait aimé Vierne, d'avoir gravée avec respect et émotion, aux grandes orgues de l'église Saint-François-Xavier (17).

Le cours public dispensé chaque année par Magda Tagliafero élargit considérablement l'audience de cette artiste de haut vol dont on aimerait la discographie plus abondante. Rendons grâces à ERATO qui enrichit son catalogue d'une anthologie du *Piano français de Chabrier à Debussy* que je me dois de recommander très chaleureusement à nos lecteurs. Le régal est complet : l'artiste aborde avec cette intelligence et cette sensibilité qu'on a toujours admirées en elle *Scherzo-Valse* et *Idylle* d'Emmanuel CHABRIER (1841-1894). *Le retour des muletiers* de Déodat de SEVERAC (1872-1921), *Les rêveries du Prince Eglantine* de Reynaldo HAHN (1875-1947), l'*Etude en forme de valse* de Camille SAINT-SAENS (1835-1921). La meilleure part, en l'occurence une face entière, est consacrée naturellement à Claude DEBUSSY (1862-1918). La « force et la grâce » de *L'Isle*

joyeuse semblent un jeu pour Magda Tagliafero, qui se trouve autant à l'aise dans la suite classique *Pour le piano (Prélude, Sarabande, Toccata)* ou les plus simples *Arabesques.* C'est un panorama très riche du clavier de Claude de France, interprété à la perfection (18).

*
**

Je me sens responsable d'une erreur de date qui a fait son chemin en France et que j'ai commise de bonne foi d'après une documentation américaine : il y a dix-huit ans, alors que je présentais Edgard VARESE (1883-1965) aux lecteurs de *L'Education Musicale,* je le rajeunissais de deux années. Cette erreur, je l'ai répétée (Jupiter me confonde !) dans l'article de l'*Encyclopédie Fasquelle* et je voudrais aujourd'hui faire amende honorable pour cette faute que l'auteur d'*Ionisation* a eu l'indulgence (ou la coquetterie ?) de ne jamais me signaler lorsque je lui ai soumis les divers articles que je lui ai consacrés. En fait, Edgard Varèse est né à Paris le 10 décembre 1883, ainsi que l'indique l'Etat Civil du Xe Arrondissement ; il est décédé à New-York le 6 novembre 1965 après une existence artistique belle et solitaire dont l'opiniâtre lutte force l'admiration. Son œuvre, qui lacère les conformismes, est celle d'un homme sachant ce qu'il fait et le faisant bien, sans concession ; refusant, ainsi qu'il me l'écrivait, « d'attraper le torticolis à regarder ce que les autres font derrière lui ! » Ce qui explique qu'il ne tomba pas dans le piège du néo-classicisme des années 20, ou dans le labyrinthe sériel. La première œuvre qui nous est préservée après diverses destructions dues à l'autocritique, la guerre ou la révolution (!) est précisément un hommage non seulement à sa patrie d'adoption, mais encore à tous les domaines nouveaux vers lesquels vogue l'esprit humain. La partition d'*Amériques* fut en effet composée alors que le musicien commençait à peine à se retrouver dans ce Nouveau-Monde où, après avoir payé son tribut, il avait fui les horreurs de la mêlée européenne. *Amériques* requiert un effectif considérable de 125 musiciens. Des intervalles caractéristiques, donnés par la flûte alto — secondes, septièmes, quartes, quintes — assurent son unité dans l'apparent chaos de rudesses à peine tempérées par quelques reflets impressionnistes. *Arcana* est un peu plus tardive (1926-1927) et fut révisée en 1960. La forme en est plus resserrée si l'instrumentation reste sensiblement la même. « C'est peut-être dans *Arcana* que vous trouverez vraiment ma pensée » disait Varèse en 1928. Cet imposant « poème symphonique » ne fait aucune concession à un quelconque sentimentalisme. C'est un hommage à Paracelse ; ses tensions multiples n'ont qu'un but : atteindre l'*étoile-imagination* qui fulgure au-dessus de tout, sur un nouveau ciel. L'interprétation de ce nouveau disque ERATO est confiée à l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. que dirige Marius Constant : c'est en dire la qualité (19).

Orgue.

Sous le titre ultra-commercial « *Ave Maria* », la collection de grande promotion MUSIC FOR PLEASURE présente un intéressant choix d'œuvres pour orgue fort bien exécutées par Jane Parker-Smith aux grandes orgues de la Cathédrale de Westminster. On peut rassurer le lecteur éventuellement sceptique quant à la qualité de ces disques : leur gravure est satisfaisante et, en l'occurence, le programme d'initiation est éclectique : *Toccata et fugue* en ré mineur BWV 565 et choral *Réjouis-toi mon âme* (al. *Jésus que ma foi demeure) ; Marche nuptiale* de Félix MENDELSSOHN (1809-1847), transcription du Premier prélude de J.-S. Bach *(Ave Maria)* de Charles GOUNOD (1818-1893), *Prière à Notre-Dame* de Léon BOELMANN (1862-1897), *Benedictus* de Max REGER (1873-1916), *Toccata* de la *Cinquième Symphonie* et *Finale* de la *Huitième Symphonie* de Charles-Marie WIDOR (1845-1937) : c'est un bon disque populaire (20).

Guitare.

Deux disques se partagent cette rubrique, encore que le premier réunissent deux compositions non point pour guitare seule, mais pour ensemble de musique de chambre avec guitare. D'une part le *Quintette no 1* en ré majeur de Luigi BOCCHERINI (1743-1805) et le *Quatuor no 2* en ut majeur pour violon, alto, cello et guitare de Nicolo PAGANINI (1782-1840). L'un galant et baroque s'achevant par un alerte *Fandango* rythmé par les castagnettes, l'autre lyrique et insouciant. Pour ce disque, LE CHANT DU MONDE a fait appel à Edouard Gratch (violon), Vitali Stkovetski (alto), Victor Simon (cello), la guitare étant jouée par Alevandre Ivanov-Kramskoi (21).

Le patrimoine catalan est d'une grande richesse qu'une vision sommaire ne permet guère d'évaluer. Il a ses lettres de noblesse, aussi vieilles, voire davantage. que celles de France ou d'Espagne, et ses étroites relations avec l'ancienne *Provincia* romaine, en fait une civilisation proche de celle de notre Occitanie. Narcisso Yepes présente avec ferveur et talent un choix d'œuvres catalanes pour la guitare *(Guitare catalane)* s'ouvrant opportunément avec le célèbre Noël *El Noi de la Mare,* issu de quelque romance du XVIIIe siècle, et paré de discrètes harmonies par Andrès SEGOVIA (-1894). Le programme comporte des compositions qui sont aussi des chansons harmonisées par Miguel LLOBET (-1878) comme *La fille du marchand, la fileuse, le Maître, La chanson du voleur,* de Francisco CASANOVAS (-1899) inspiré par *La chatte et le chien ; Chanson et danse no 13* de Federico MONPOU (-1893) ; *Catherine de Lyon,* et *Muntanyas regaladas* — l'hymne catalan — harmonisés l'une et l'autre par Narcisso Yepes lui-même. Il est difficile d'établir une frontière entre la sève populaire et l'inspiration propre d'Oscar LEPIAS, doyen des compositeurs espagnols (né en 1889) en écoutant ses *Levantinas nos 2, 5 et 6* ou de Vicente ASENCIO (-1903) dont le *Col. Lectici intim* reflète des états d'âme qui sont de véritables paysages de son attachante patrie. C'est une nouveauté DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELSCHAFT (22).

*
**

MUSIC FOR PLEASURE nous adresse enfin deux disques dont on pourrait être déçu si l'on ne prenait garde de réfléchir à ce qu'ils proposent : *Hommage à Sydney Bechet* et *Hommage à Léo Ferré.* Il ne s'agit pas d'enregistrements de l'illustre clarinettiste ni du chanteur-poète, mais d'hommages rendus — avec talent d'ailleurs — par Maxime Saury et son orchestre qui regroupe les meilleurs succès du musicien noir (23) et par plusieurs chanteurs qui sont André Claveau, Yvette Giraud, Michèle Arnaud, Anny Gould, Eddy Constantine interprétant des succès qui ont pour titre *La pauvreté, Rutebeuf, L'Ile Saint-Louis...* et bien d'autres (24).

CATALOGUE

(1) Carnets de Notes HEUGEL (Extraits d'œuvres de D. MILHAUD, B. JOLAS, A. VIVALDI, G. REIBEL).
2 x 17/45 EDITIONS HEUGEL C.N. 35 et 36 H.F.

(2) C. CARISSIMI - Ezechias, Abraham et Isaac, Tolle Sponsa, Messe à huit voix.
30/33 ERATO STU 70762 GU.

(3) Concerts aux Soupers du Roy - Œuvres de DELALANDE, LULLY, PURCELL et HAYDN (Concerto pour trompette).
30/33 VEGA Etoile d'or classique R 16.218 GU.

(4) Antonio VIVALDI - Concertos pour violon op. 12, 1 ; op. 4 n° 3 et 8 pour 3 violons op. 23 n° 1.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78533 GU.

(5) J.-M. LECLAIR, A. MARCELLO, A. VIVALDI et G.-P. TELEMANN - Concertos pour hautbois.
30/33 PHILIPS TRESORS CLASSIQUES X 6500413 SA St.

(6) J.-S. BACH - Cantates BWV 102 et BWV 137
30/33 ERATO Grandes Cantates 27 STU 70672 GU.

(7) K. STAMITZ - Quatuor pour orchestre en ut majeur, deux Concertos pour flûte en Ré M. et pour clarinette et basson en si b.
30/33 ERATO STU 70732 GU.

(8) W.-A. MOZART - Quatre Concertos pour cor.
30/33 ERATO STU 70759 GU.

(9) L. van BEETHOVEN - Sonates Le Printemps et A Kreutzer.
30/33 MfP 6068 St. Mono.

(10) MENDELSSOHN - Songe d'une nuit d'été.
SCHUBERT - Symphonie n° VIII « Inachevée ».
MOZART - Petite musique de nuit.
30/33 Grands Classiques DECCA 117.178 St.

(11) MENDELSSOHN - Romances sans paroles - Variations Sérieuses - Rondo cappricioso - Variations op. 83.
30/33 TRESORS CLASSIQUES PHILIPS X 6500 364 SA. St.

(12) A. BRUCKNER - Messe en fa mineur.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-02318 GU.

(13) M. MOUSSORGSKI - Chants et danses de la Mort.
S. RACHMANINOV - Mélodies diverses.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78.514 GU.

(14) S. RACHMANINOV - Concertos de piano nos 1, 2, 3.
2 x 30/33 PHILIPS TWIN-SET 1 X 6755.006 St.

(15) S. RACHMANINOV - Deux suites pour deux pianos.
30/33 ERATO STU 70.761 St.

(16) Cent ans de ballets russes : TCHAIKOVSKI, STRAVINSKI, KHATCHATURIAN, CHOSTAKOVITCH, GLIERE.
2 x 30/33 PHILIPS TWIN-SET 1 X 6702 013.

(17) Louis VIERNE - 24 pièces de fantaisie.
2 x 30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 165-12117/18 GU.

(18) Le piano français de Chabrier à Debussy : Œuvres de CHABRIER, C. SAINT-SAENS, D. DE SEVERAC, C. DEBUSSY, R. HAHN.
30/33 ERATO FIORI MUSICALI 8063 GU.

(19) E. VARESE - Amériques, Arcana.
30/33 ERATO STU 70.726 GU.

(20) Ave Maria - Œuvres pour orgue de J.-S. BACH, MENDELSSOHN, REGER, GOUNOD, BOELLMANN, WIDOR.
30/33 MfP 6070 St. Mono.

(21) BOCCHERINI - Quatuor n° 1 pour guitare et cordes.
PAGANINI - Quatuor no 2 pour guitare et cordes.
30/33 LE CHANT DU MONDE LDX 78519 GU.

(22) Musique catalane pour guitare.
30/33 D.G.G. PRESTIGE 2530 273 GU.

(23) Hommage à Sydney Bechet.
30/33 MfP 5069 St. Mono

(24) Hommage à Léo Ferré.
30/33 MfP 5634 St. Mono.

Cette septième partie débute donc par des fragments du thème russe au cor, puis à la clarinette, puis transformé aux violons (mes. 232), pour reparaître tronqué à différents instruments. Ensuite, la tête du thème apparaîtra beaucoup plus lente, toutes les valeurs rythmiques étant doublées (à partir de la mes. 242), accentuant ainsi l'effet de disparition dû au decrescendo. Enfin, après avoir perdu la caravane de vue, son thème s'éteignant peu-à-peu, nous réentendrons, dans l'éclatante pureté de la flûte, ce thème des russes, dernière vision déjà cachée par la poussière, se perdre dans le Mi du paysage.

Notons à tout hasard que flûte et violons terminent l'œuvre, créant ainsi une symétrie de timbres rigoureuse avec le début.

Résumé de l'œuvre :

Après cette étude de détail, nous pouvons donc résumé l'œuvre comme suit :



Conclusions :

Les premières conclusions venant à l'esprit sont, bien sûr, l'extrême rigueur et la logique très simple de la construction ; et pourtant, Borodine laisse, malgré tout, une large part d'imagination et de liberté de pensées à ses auditeurs. En effet, de cette audition se dégage un aspect mystérieux, presque impalpable qui laisse rêver en solitaire dans ce désert mystique ; et, chose curieuse, l'œuvre ne s'achève pas dans nos esprits une fois le dernier point d'orgue levé, mais longtemps encore, après ce dernier Mi, nous sommes impreignés de ce calme intense et de cette luminosité colorée qui nous baignent durant l'audition.

Nous noterons également l'étonnante maîtrise orchestrale de l'« amateur » Borodine qui donne une belle leçon de combinaison de timbres et d'utilisation d'instruments. Et l'on ne peut s'empêcher de penser à Rimsky-Korsakov qui, dans son Shéhérazade, se base également sur quelques thèmes peu nombreux et, par la seule exploitation des couleurs de la palette orchestrale, réussit à charmer les oreilles sans que nous ne puissions jamais nous lasser d'entendre les mêmes phrases. Et Borodine, en simple autodidacte montre qu'il a parfaitement assimilé les lois de cet art consommé.

De La mort de Montherlant
à la naissance d'un opéra

" LA REINE MORTE "

de Renzo Rosselini

Un bureau qui s'ouvre sur la mer dont les teintes changeantes rappellent que le ciel vient de se libérer de matinales menaces d'orage. Mais, devant le regard du maître Renzo Rossellini, on oublie jusqu'à la présence de la mer, et le « sujet » qui m'attend ne doit pas nous tenir éloigné du concert que l'orchestre national de l'opéra de Monte-Carlo va donner dans un peu plus d'heures.

— Mon cher maître, j'ai lu à la rubrique de votre nom, dans une encyclopédie musicale : « Compositeur et critique italien ». Cette définition vous agrée-t-elle ?

— Italien, certes, puisque je suis né à Rome et que... vous entendez mon accent ! Compositeur, c'est aussi certain. Critique ? non. Je suis plutôt un écrivain qui a traité de questions musicales. Je veux dire que, de façon originale, j'ai étudié les rapports de la musique avec la littérature, la philosophie et même la religion.

— L'écrivain s'est-t-il limité à ces études ?

— Pas exactement, puisque j'ai écrit les « textes » — j'ai horreur du mot « livret » de mes trois premiers opéras : *La Guerra*, *Il Vortice* et *Le Campane*.

— Et comment êtes-vous passé de cette première étape à Claudel et à Montherlant ?

— D'abord, par une œuvre que je considère comme de transition malgré son succès persistant — à cette heure même, on la joue à Catane — ; c'est *Vu du pont*, d'après Miller. Vint ensuite une période d'évolution, longue de dix ans, ce qui demande tout de même une explication. Vous savez que j'ai été le collaborateur musical, au cinéma, de mon frère Roberto. Une profonde entente nous unit ; et très influencé par le néo-réalisme du cinéma italien et l'œuvre de mon frère, j'ai admiré cette recherche d'un véritable contact avec le grand public. J'ai voulu rendre le même service à l'opéra ; c'était environ 1960. Puis je sentis en moi le besoin d'une sorte de réaction, — évolution serait plus exact, car je ne considère pas du tout comme œuvre « mineure » cette recherche d'un néo-réalisme musical. Cette évolution s'est faite vers une poésie plus « élevée » peut-être, en tout cas différente. Je l'ai trouvée dans Garcia Lorca, et ce fut *Le Langage des Fleurs*, créé à la Scala en 1963. C'était aussi le début de ma collaboration avec Diego Fabbri. Avec lui, j'écrivis encore *La Légende du Retour*, qui est en quelque sorte l'explication mystique d'un célèbre épisode des *Frères Karamazov*. Ce fut enfin *L'Aventurier*, que je considèrre vraiment comme une œuvre de « passage ».

— Ces sortes de « passage » ne sont-ils pas, à la création en général ce que les notes dites « d'agrément » peuvent être au discours musical ?

— Très certainement, car, par cette recherche, j'en vins, et c'était inévitable, au théâtre français contemporain : le plus « moderne » et le plus poétiques, c'était celui de Claudel, qui, soit dit par parenthèse, a si bien senti et prophétisé la crise actuelle de l'Eglise.

— Vous fut-il aisé d'obtenir les « autorisations » nécessaires ?

— J'ai eu beaucoup de chances, vous savez. La famille de Claudel prit conseil de Thierry Maulnier... qui se trouvait être le propre traducteur de Diego Fabbri qui motiva un avis favorable !

— Ainsi naquit L'Annonce faite à Marie*, créée à Paris en 1970, puis à Turin, donnée par l'O.R.T.F. et reprise au San Carlo, à Naples.*

— N'omettez pas les deux brillantes représentations données cet hiver à Nice avant que durant tout le mois d'avril, la Fenice de Venise ait inscrit l'œuvre à son répertoire. Mais ce que je veux surtout vous dire, c'est que je considère *L'Annonce* comme un opéra proprement intraduisible, en ce sens que la musique est vraiment née de la prosodie claudélienne. J'avais voulu cela ; je l'avais réussi, je crois. Et je considérais ma carrière comme terminée.

— Il arrive justement qu'une carrière, comme une vie, trouve son renouveau au moment où l'on s'y attend le moins !

— Le démon du travail aidant, c'est ce qui se produisit. Mais après Claudel, je ne pouvais plus penser qu'à Montherlant.

— N'était-ce pas avoir aussi le démon de la difficulté ?

— Certes, car je savais que Montherlant avait refusé toute offre de ce genre.

— Ce qui n'était guère étonnant de sa part si l'on songe au mépris avec lequel Don Ferrante, justement, dit : « Tout est redite, répétition, ritournelle ! »

— J'ai eu beaucoup de chance, là encore. Au premier contact par la Société des Auteurs et Compositeurs, il m'a fait répondre que je pouvais lui téléphoner, tous les matins, de 9 à 11 heures. Ce que je fis aussitôt. Une première entrevue eut lieu le 10 avril 1971. Or, elle avait été retardée d'une dizaine de jours en raison de répétitions de *L'Annonce faite à Marie*, en Italie. Aussi, quelle ne fut pas ma surprise lorsque, après une premier contact très simple et direct, je vis Montherlant sortir d'un dossier le texte, le découpage — enfin, toujours cet abominable mot de « livret » — que j'avais réalisé de l'œuvre de Claudel. « Pouvez-vous, me demanda-t-il *ex abrupto*, faire cela avec *La Reine Morte ?* » Pour toute réponse, je lui tandis le travail que j'avais élaboré dans l'attente de cette rencontre. Je le lui laissai et je pris congé. Après cinq jours d'attente, je lui téléphonai — toujours entre 9 et 11 heures ! — Il me donna son accord. Je me mis aussitôt au travail. Ma main semblait courir seule sur le papier. En six mois, ce fut achevé.

— Ainsi fit Montherlant écrivrant La Reine Morte, *en deux mois, aux environs de Grasse... Mais revenons en arrière. Je comprends bien votre recherche de Montherlant après Claudel. Mais pourquoi* La Reine Morte *plutôt que* Le Maître de Santiago, *par exemple*

— Vous avez parfaitement raison de citer *Le Maître de Santiago* auquel j'ai d'abord songé. Mais le dialogue de *La Reine Morte* offre tout naturellement des possibilités de découpage ; d'autre part, l'œuvre possède une intensité dramatique indispensable à l'opéra ; enfin,

si elle contient une pensée, une philosophie, elle exprime des sentiments, et cela aussi est indispensable au théâtre lyrique.

— *Votre propos ouvre la porte à de nombreuses questions. Tout d'abord, avez-vous eu de fréquents contacts avec Montherlant durant votre travail ?*

— Hélas, non ! Une correspondance suivie nous unit, que seule la plus élémentaire discrétion m'empêche de publier actuellement. Je voulus lui faire entendre le premier acte, aussitôt achevé, mais déjà sa santé ne lui permettait plus de sortir...

— *Il n'a donc jamais entendu votre œuvre ?*

— Non ! Mais il en a connu l'achèvement. Il m'avait donné de *La Reine Morte* un exemplaire ainsi dédicacé : « A Renzo Rossellini qui, j'en suis sûr, fera une grande œuvre de cette œuvre qui n'est là seulement qu'en date. 10 avril 1972. » Sa dernière lettre fut pour me dire sa joie d'apprendre l'heureuse issue de mon travail, et m'exprimer, avec beaucoup de regrets, sa certitude de ne pouvoir assister à la création... C'était dix-huit jours avant sa fin...

Un silence nous enveloppe, générateur de nouvelles clartés sur l'œuvre dont nous parlons. Renzo Rossellini me fait remarquer combien l'accord fut facile au sujet des indispensables coupures, « coupures auxquelles Montherlant était naturellement tout disposé, à condition, comme l'on sait, d'en être averti ». Seul point de litige : il souhaitait qu'on enchaînât les deux premiers actes.

— Je lui fis observer que la musique provoque en l'auditeur une tension trop grande, et il se rendit à mes raisons.

— *Justement, je voulais vous interroger sur la structure de votre œuvre.*

— J'ai respecté pas à pas l'original, son découpage en trois actes et cinq tableaux. On retrouvera chaque scène et pourtant l'opéra a la durée même de la pièce ; cela a pu se faire par le simple enchaînement de deux répliques souvent fort éloignées.

— *Voilà une difficulté résolue. J'en vois d'autres. Montherlant dit quelque part : Dans mon théâtre, j'ai* crié *les hauts secrets qu'on ne peut dire qu'à voix basse. N'est-ce pas refuser d'avance toute transposition vocale ?*

— Moins qu'il n'y paraît, surtout pour *La Reine Morte*. C'est un drame, un drame pur ; je me suis contenté de le mettre en musique, c'est-à-dire que j'ai suivi la prosodie d'où naît la musique.

— *Vous êtes-vous servi de l'enregistrement parlé ?*

— Non, j'ai simplement appris le texte par cœur...

— *Vais-je me venger, mon cher maître, d'une réponse émouvante dans sa simplicité par quelques questions piégées sinon indiscrètes ? Et d'abord ceci : Montherlant n'a cessé d'insister sur la valeur dramatique du « silence » ; il admet volontiers que sa « note la plus forte » est bien le jeu de scène longuement muet qui constitue tout le dénouement de* La Reine Morte. *Comment est-ce conciliable avec l'apport musical ?*

— C'est très simple : le silence se transforme en musique. C'est un moment encore plus intense que l'apparition de l'Ombre de l'Infante ; et pourtant, ce moment-là aussi est « musical »... à croire que Montherlant l'a fait exprès pour le musicien.

— *Plus mes questions sont longues, plus vos réponses sont lumineuses ! Mais, sans la moindre malice, vous rappellerai-je cette pensée de Montherlant : « Il n'y a aucune règle pour faire une bonne pièce, mais il y faut beaucoup de malice. » Est-ce vrai pour un opéra ? Et... qu'est-ce que « malice » ?*

— C'est tout à fait vrai pour un opéra, mais pour le mot en lui-même, je vous répondrai... à l'italienne, en remplaçant « malice » par « maîtrise ». L'art italien, vous le savez, a pour base, encore plus que tout autre, la connaissance du métier, l'expérience. L'artiste est d'abord un artisan. J'ai beaucoup travaillé ; j'ai écrit de nombreuses compositions, et *La Reine Morte* sera mon neuvième opéra !

— *Création à Monte-Carlo, le 7 juillet. C'est là une date insolite pour un tel événement ?*

— Là encore un heureux destin ! Mon opéra achevé, je l'avais fait lire à Georges Prêtre qui, après plusieurs heures d'une lecture minutieuse, se déclara prêt à en assurer la direction. Or, son calendrier ne lui laissait aucune liberté avant un an. C'est alors que, pour répondre à un désir antérieurement exprimé par S.A. la princesse Grace de Monaco, on eût l'idée d'inclure la « création » d'une œuvre dans notre IVe Festival International des Arts. Moins d'un an après la disparition de Montherlant, ce sera *La Reine Morte*, les 7, 8, et 10 juillet, ici même, à l'Opéra de Monte-Carlo, avant la création en Italie — et toujours en français ! — à Rome, le 28 mars, dans la même distribution.

— *Qui sera ?...*

— Internationale, comme il se doit pour notre Festival ! Donc, Georges Prêtre au pupitre, et une mise en scène signée Margherita Wallmann ; Pedro, ce sera un jeune ténor hongrois, Lajos Kosma ; Inès, Jeannette Pilou, une jeune Grecque d'origine égyptienne actuellement engagée à l'Opéra de Paris ; l'infante sera Heliat T'hezan, d'origine israélienne. Et, pour Ferrante, pour ce rôle magnifique et surhumain, Nicolas Rossi Lemeni, italien d'origine russe, et mon actuel interprète de *Vu du Pont*. Oui, j'ai beaucoup pensé à mes interprètes en écrivant cette œuvre !

— *Et vous avez aussi pensé à « votre » orchestre, ce merveilleux instrument aux infinies ressources ?*

— Comment aurais-je pu faire autrement ? Et en ce moment, pensons-nous à autre chose puisque nous allons devoir interrompre cet entretien pour aller l'entendre ?...

Chemin faisant, du bureau du maître à la salle de l'Opéra, nous avons encore parlé de cet orchestre ; de son rôle dans une œuvre structurée sur deux plans : celui de la déclamation lyrique à la manière d'un recitativo cantando *monteverdien ; et celui du commentaire orchestral. Nous avons aussi parlé du « lyrisme » de Montherlant, que « son » musicien définit comme une recherche « d'idéale pureté classique »...*

Et j'ai quitté le bureau directorial de Renzo Rossellini sans un regard, je crois bien, pour l'horizon si pur. Mais j'ai remercié, pour le réconfort de sa discrète présence durant notre entretien, la maîtresse de maison — et surtout la compagne et l'inspiratrice du maître... Et puis, elle avait si bien, si amicalement su tenir compagnie à une autre dame qui nous écoutait aussi et n'était point totalement étrangère à la... « malice » de mes questions...

Yves HUCHER.

par Dominique MACHUEL

UN ENTRETIEN AVEC MICHELE DELFOSSE

A la suite du concert qu'elle a donné au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse dans le cadre des Libre-parcours Récital de l'O.R.T.F., l'Education Musicale *a pu rencontrer la jeune claveciniste Michèle Delfosse et lui poser quelques questions sur sa carrière et ses activités.*

E.M. — *Tout d'abord, Michèle Delfosse, pouvez-vous nous dire comment vous êtes venue à la musique et plus particulièrement au clavecin ?*

M.D. — Tout naturellement. Ma mère étant cantatrice, on entendait beaucoup de musique à la maison et les débuts de mes études musicales remontent dans le plus profond de mes souvenirs. Parallèlement à l'étude du piano avec Jean Doyen, et de l'harmonie avec Georges Hugon, j'ai poursuivi mes études secondaires jusqu'à la licence de Lettres, et c'est à cette époque que mon intérêt musical se tourna vers les instruments anciens et, aussi, vers le répertoire de ces instruments. J'ai même eu l'occasion de jouer sur l'un des clavecins du musée du Conservatoire, ce qui me procura une grande joie. Jusqu'alors je ne pensais pas tellement à une « carrière instrumentale » ; ma vocation de claveciniste, s'il faut employer cette expression, est née d'un récital de Raphaël Puyana ; pour la première fois j'entendais un clavecin expressif, capable de « chanter » une ligne mélodique, au contraire d'autres qui sont le plus souvent très métalliques. D'autre part, le clavecin devait m'attirer car il mettait en pratique, dans les réalisations de la base chiffrée, les connaissances acquises en harmonie.

E.M. — *Et ensuite, comment cette vocation s'est-elle réalisée ?*

M.D. — Franchement, je crois, avec beaucoup de chance, car je suis entrée dès la première tentative dans la classe de Marcelle de Lacour ; après les prix de clavecin et de musique de chambre, je pus jouer, sur le conseil d'Huguette Dreyfus, devant Rugero Gerlin, et suivre ensuite trois cycles de ses cours d'été à l'académie Chighiana, de Sienne. Sans méconnaître ce que chacun de mes maîtres a su m'apporter, je ne puis oublier que Rugero Gerlin est celui qui m'a marquée le plus profondément ; c'est un pédagogue remarquable et un musicien d'une finesse extrême.

Enfin un second prix au concours Viotti (à Vercelli), en 1968, marqua le début de ma carrière active car il me permit de faire plusieurs tournées en Italie.

E.M. — *Bien qu'assez répandu à l'heure actuelle, le clavecin n'est pas toujours apprécié à sa juste valeur. Certains mélomanes et même certains professionnels lui reprochent sa sécheresse de sonorité, son manque de possibilités expressives ; on dit facilement de lui qu'il fait un affreux bruit métallique. Je suppose que vous n'êtes pas d'accord avec cet avis.*

M.D. — Bien entendu, mais on a souvent répété de telles idées autour de moi.

En particulier, on pense souvent que le clavecin ne demande pas, de la part de l'éxécutant, de recherche de toucher, ce qui est tout à fait inexact. Pour que la corde vibre dans les meilleures conditions il faut que le toucher soit profond, jamais brutal, sinon on perçoit un bruit mécanique ; l'art du toucher évite toute agressivité de la sonorité ; le legato est certainement ce qu'il y a de plus difficile à obtenir sur le clavecin ; l'instrument chante si on sait le prendre. En revanche le côté percutant et agressif de la sonorité peut, dans certaines circonstances, devenir un élément intéressant, pittoresque, dans la musique contemporaine par exemple.

D'une façon générale, le toucher n'est pas plus, ou moins important sur le clavecin que sur le piano, ou inversement ; ce n'est pas du tout la même chose, le pianiste pouvant, grâce au toucher, varier la nuance à l'infini, en dehors de l'accentuation et du legato, alors que le claveciniste ne varie avec le toucher que l'accent et le legato, ce qui est beaucoup plus subtil.

E.M. — *Et les ornements ?*

M.D. — C'est essentiellement ce qui fait vivre la musique de clavecin. L'ornementation varie suivant le style et suivant l'auteur ; il me semble impossible de parler de l'ornementation d'une manière générale, il faut l'étudier sur chaque partition ; le contexte restant notre guide quant à l'éxécution de chaque ornement. François Couperin place une table des ornements en tête de chacun de ses livres, mais il est impossible de s'en tenir à cette rigidité ; il faut couler l'ornement dans le déroulement de la phrase musicale, et tout en distinguant l'ornement expressif de l'ornement de virtuosité, conserver, en tant qu'interprète, une grande liberté. Je dois reconnaître que c'est un peu ce qui m'a exalté dans le clavecin, car cela demande de la réflexion et, également beaucoup de goût. Il faudra également varier l'ornementation suivant l'instrument, en l'adaptant aux richesses des registres.

E.M. — *Le répertoire du clavecin, tel qu'on le rejoue aujourd'hui est très vaste ; est-ce que, si j'ose dire, vous vous en contentez, ou, au contraire cherchez-vous à l'agrandir par des recherches musicologiques ?*

M.D. — Effectivement je suis très intéressée par la recherche. Les XVIe et XVIIe siècles recèlent de nombreuses pages qui demeurent encore oubliées aujourd'hui et que j'aimerais retrouver et faire connaître en concert. Actuellement j'ai plusieurs travaux en cours, mais il m'est difficile d'en faire le point. Dès les premières démarches l'entreprise s'est révélée très vaste.

E.M. — *Vous semblez très attachée à la grande époque classique du clavecin, mais que pensez-vous de l'utilisation que font de l'instrument certains auteurs contemporains ?*

M.D. — Je pense que le clavecin a déjà une place importante dans la musique contemporaine ; ses sonorités graves permettent des effets saisissants, et le jeu percutant peut devenir intéressant. Par exemple, dans « Carillon pour les heures du jour et de la nuit », Maurice Ohana exploite habilement toutes les possibilités du clavecin moderne, et une œuvre telle que « Mikrokosmos », de Bela Bartok, sonne très bien au clavecin grâce au côté acidulé de la sonorité, à la netteté de l'attaque ; certaines pièces paraissent plus brillantes.

Personnellement je vois le clavecin comme un instrument d'aujourd'hui et de demain ; ses possibilités sonores s'adaptant parfaitement aux idées instrumentales modernes.

C'est également un instrument qui intéresse les jeunes, aussi bien chez les auditeurs que chez les exécutants. Et cela en dépit des ses difficultés, de sa fragilité de sa délicatesse, et des incroyables variétés de conception qui existent ; il est aussi délicat à un claveciniste de changer d'instrument, qu'à un organiste car rien n'est « standard » dans la disposition des jeux.

E.M. — *Dans ces conditions vous devez être souvent inquiète, obligée de jongler avec des réflexes qui changent avec chaque instrument...*

M.D. — Absolument, et cela nuit beaucoup à la détente et à l'envol de l'interprétation.

E.M. — *Et le pianoforte ! Je pense que votre curiosité vous a poussée à toucher cet instrument intermédiaire entre le clavecin de Couperin et le piano de Chopin. Qu'en pensez-vous ?*

M.D. — Oui, j'ai essayé le jeu du pianoforte, en particulier à Sienne. C'est un instrument adorable, à la sonorité délicieuse et délicate sur lequel Mozart prend une autre dimension. Il me semble que le pianoforte soit à Mozart ce que le clavecin est à Couperin.

E.M. — *Certainement, et il faut s'efforcer, puisque nous en avons les moyens, de restituer pour ces divers musiciens, les sonorités instrumentales pour lesquelles leurs œuvres furent conçues.*

Mais je pense que vous aimeriez nous parler, pour conclure, de vos projets d'avenir ; je suppose que vous préparez des tournées.

M.D. — Oui, avec les J.M.F. je vais parcourir la Savoie, la Provence et la Corse, et pour tenir compte de la nouvelle habitude de ces concerts, j'ai accepté la présentation de la soirée. Je prépare aussi un disque de musique espagnole, avec des sonates du Padre Soler, inconnues du public français. Et je travaille également des œuvres de clavecin à quatre mains qui doivent être enregistrées chez Alpha avec Luciano Sgrizzi ; ce sont des œuvres des fils de Bach, Karl Philipp et Jean Chrétien, et une délicieuse sonate écrite par Mozart à neuf ans, avec, nul ne doit s'en étonner, des modulations dignes du grand Mozart.

E.M. — *Tout cela est très passionnant. Une dernière question : jouez-vous toujours en soliste ?*

M.D. — Non, car j'aime particulièrement la musique de chambre ; je joue souvent avec la flûte, seule ou en quatuor, et cette formation me plaît beaucoup ; une partie de mes recherches musicologiques vise d'ailleurs à augmenter le répertoire de cette formation. Mais je viens d'avoir la révélation d'une association inhabituelle mais très riche : celle de la guitare et du clavecin...

E.M. — *Puis-je vous demander si vous avez, pour conclure, un vœu ou un désir à formuler ?*

M.D. — Oui, très simplement, je souhaiterais trouver un compositeur qui s'intéresserait à cette formation clavecin quatuor de flûtes, et qui composerait un concerto,... un vrai concerto dans lequel le clavecin dialoguerait à égalité d'influence avec les quatre flûtes.

E.M. — *L'Education Musicale comportant nombre de compositeurs parmi ses lecteurs, nous espérons que ce souhait sera entendu, et remercions Michèle Delfosse.*

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées aux examens et concours de fin d'année scolaire (mai-juin 1973)

CLASSES DE TROMPETTE ET DE CORNET

T : Trompette. C : Cornet (à partir du degré Elémentaire).

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Réveil matin, de P. Fiévet : Philippo.

Préparatoire :
Trois pièces, nº 1 : Cortège et nº 2 : Petite Cantilène, de E. de Coriolis : Ed. Transatlantiques.

Elémentaire :
T : Bagdad, de R. Calmel : Philippo.
C : Marche militaire, de S. Lancen : Lido Melodies (chez Chappell).

Moyen I :
T : Morceau de concours, de G. Alary : Leduc.
C : Orientale, de J. E. Barat : Leduc.

Moyen II :
T : Fête joyeuse, de Dallier : Leduc.
C : Pièce de concours, de G. Balay : Leduc.

Supérieur :
T : Intrada, de A. Honegger : Salabert.
C : Sonatine brève, de A. Weber : Leduc.

Excellence :
T : Concerto en Mi bémol majeur, de J. Haydn : Breitkopf (chez Costallat).
C : Cappricio, de M. Bitsch : Leduc.

CLASSES DE COR

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur).

Préparatoire :
Dix pièccettes, a) nº 2 : Chant Sylvestre, b) nº 1 : Air de chasse, de E. de Coriolis : Ed. Transatlantiques.

Elémentaire :
Six petites pièces de style, nº 3 : Complainte, de L. Niverd : Billaudot.

Moyen I :
Sicilienne (Class. Cor, Vuillermoz, nº 61), de Pergolèse : Leduc.

Moyen II :
1er Concerto en Ré majeur (K.V. 412), de Mozart : Ed. Breitkopf (chez Costallat).

Supérieur :
Légende, de R. Planel : Leduc.

Excellence :
a) 1er mouvement du 4e Concerto en Mi bémol majeur (K.V. 495), de Mozart : Ed. conseillée : Breitkopf (chez Costallat).
b) Improvisation, de A. Weber : Leduc.

CLASSES DE TROMBONE TENOR ET DE TROMBONE BASSE

Trombone Ténor : TT. Trombone Basse : TB (à partir du dégré Elémentaire).

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillée : Le Grand Duc, de W. Van Dorsselaer : Billaudot.

Préparatoire :
Menuet pour un ours, sans les glissandi, de S. Lancen : Billaudot.

Elémentaire :
TT : Suite (nº 1 : Solennel, nº 4 : Sentimental, nº 5 : Triomphant), de R. de Guide : Leduc.
TB : Essai, de O. Gartenlaub : Rideau Rouge.

Moyen I :
TT : Pièce concertante, de Samuel Rousseau : Heugel.
TB : Fantaisie (en entier), de P.M. Dubois : Choudens.

Moyen II :
TT : Doubles sur un Choral, de R. Duclos : Leduc.
TB : Tubaroque, de R. Boutry : Leduc.

Supérieur :
TT : Aria, Scherzo et Final, de J. Aubain : Leduc.
TB : Air et Final, de R. Planel : Leduc.

Excellence :
TT : Choral, Cadence et Final, de H. Dutilleux : Leduc.
TB : Fantaisie concertante, de J. Castérède : Leduc.

CLASSES DE TUBA ET SAXHORN SI BEMOL

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur), conseillé : Moderato, de E. Baudrier : Molenaar (chez Eschig).

Préparatoire :
Cortège, de A. Beaucamp : Leduc.

Elémentaire :
Cortège et Danse, de Cl. Charles : Ed. Transatlantiques).

Moyen I :
Tubabillage, de P. Gabaye : Leduc.

Moyen II :
Thème varié, de P. Petit : Leduc .

Supérieur :
Suite op. 83, de H. Martelli : Eschig.

Excellence :
New-Orléans, de E. Bozza : Leduc.

CLASSES DE PERCUSSION

Débutants :
Œuvre non imposée (au choix du Professeur).

Préparatoire :
a) Méthode de petite caisse claire, nº 14 (noire = 80), de Dewines : chez Eschig.
b) Méthode de caisse claire, nº 4 (noire = 100), p. 12, de J. Delécluse : Leduc.
c) Une étude de timbale au choix du Professeur.

Elémentaire :
a) A la manière de, nº 2 (caisse claire et accessoires), de J. Delécluse : Leduc.
b) A la manière de, nº 4, (4 timbales), de J. Delécluse : Leduc.

Moyen I :
a) Petites pièces, 1er cahier, nº V, de F. Passerone : Leduc.
b) Petites pièces, 1er cahier, nº VI, de F. Passerone : Leduc.
c) A la manière de, nº 5, de J. Delécluse : Leduc.

Moyen II :
Hors-d'œuvre, de P. Petit : Leduc.

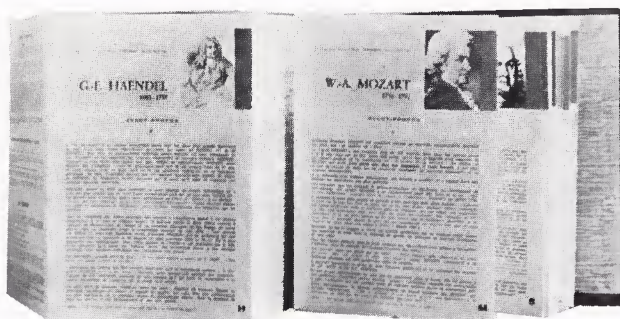
Supérieur :
Prélude, Fugue et Final, de A. Weber : Leduc.

Excellence :
Cinq pièces brèves, de J. Delécluse : Leduc.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

VOS COURS ENCORE PLUS VIVANTS...

AVEC LES FICHES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET DES GRANDS MUSICIENS



Depuis 5 ans...

Les Fiches Biographiques et Historiques CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE remportent un succès croissant. Indépendamment du livre scolaire utilisé, les Professeurs constatent une transformation très sensible de l'intérêt des élèves envers les cours d'EDUCATION MUSICALE. Ces derniers se passionnent à collectionner ces fiches qui demeurent leur propriété. La présentation agréable, les divisions nettes et claires font de ces fiches des documents pédagogiques sans précédent. **Grâce aux analyses d'œuvres en rapport avec le programme et, offertes gracieusement aux Professeurs,** CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE vous aide à réaliser le contact indispensable de l'élève avec les chefs-d'œuvres et les Grands Maîtres de la musique.

6 pages illustrées. 3 volets perforés pour le classement. Impression 2 couleurs sur carte glacée 250 g et comprenant : un Avant Propos ; une Biographie ; L'époque ; l'Analyse élève ; les jeux Test ; le Lexique. **PRIX : 1,30 F la fiche.**

MUSIJEUNES ET RECUEILS DE DEVOIRS

OUVRAGES CONÇUS
SPECIALEMENT POUR
LES JEUNES



Appréciés par les élèves et les Professeurs, ces ouvrages d'HISTOIRE DE LA MUSIQUE sont accompagnés de chants, de leçons de solfège attrayantes et simples, de résumés biographiques, de plans synoptiques...
LES RECUEILS DE DEVOIRS font la joie des élèves. Ils comprennent des jeux, des mots croisés, des encollages, reportages, suggestions de rédaction, etc.

MUSIJEUNES	6e 8,75	5e 9,20	4e 11,60	3e 12,60
	120 pages	132 pages	152 pages	136 pages
RECUEILS DE DEVOIRS	6e 5,20	5e 6,10	4e 6,40	3e 9,90
	62 pages	75 pages	104 pages	76 pages

BON DE DOCUMENTATION

Interessé par vos Editions et en vue de les proposer à mes élèves, je vous prie de bien vouloir me faire adresser votre documentation complète sur :

MUSIJEUNES ☐ FICHES ☐

(mettre une croix dans la case correspondante)

NOM et PRENOM (en capitales) ....

RUE .... N° ....

CODE POSTAL .... VILLE ....

Bon à retourner à : CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE
B.P. 17. 59340 - ROSENDAEL

Joindre deux timbres à 0,50 pour participation aux frais d'envoi.

Directeur-Gérant : A. MUSSON — Dépôt légal 2e trim. 1973 — icn - vaux-le-pénil 437.29.28